

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI
SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 12

2
1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*;
PROF. MARCEL BREAZU; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD.
ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-
MURGESCU; AMELIA PAVEL — *secretar științific de redacție*;
PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil*
adjunct; PROF. ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU,
membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste
România.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei
reînnoiți abonamentul dv., pe anul 1966.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale,
factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX,
București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice cores-
pondență, se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: Calea
Victoriei, 11, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

S U M A R

	Pag.
MIRCEA POPESCU,	Istoria artei, disciplină umanistă 215
REMUS NICULESCU,	N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui Alfred Bernath 219
THEODOR ENESCU,	Anii de formație ai lui Luchian (I) 263
AMELIA PAVEL,	Orientări în critica românească de artă: Th. Cornel 285
VASILE DRĂGUȚ,	Biserica din Strei 299

N O T E Ș I D O C U M E N T E

FLOREA BOBU FLORESCU,	Ceramica de la Lăpușnicul Mare 319
ION COLAN,	Datarea bisericii ortodoxe din Cristian-Brașov .. 327
PETRE OPREA,	Urme ceramice de la casele hatmanului Luca Arbore 329
CARMEN DUMITRESCU,	Un pictor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea: Mihail Ștefănescu 332
S. ALBU,	Un jurnal al Consiliului de Miniștri din 1860 pentru întocmirea « Albumului Național » de către pictorul Gh. M. Tattarescu 341
<i>Repertoriu de expoziții</i>	345
<i>INDEX ALFABETIC</i>	349

de MIRCEA POPESCU

Studiul sistematic al dezvoltării artei, al procesului de creație artistică, descifrarea sensurilor multiple ale operei de artă pot avea un rol activ, o influență binefăcătoare asupra formării intelectuale și spirituale a omului. Încadrarea istoriei artei, ca una dintre ultimele venite de altfel, între științele umaniste, se datorează nu numai obiectului ei, ci fără îndoială și rolului formativ mai general pe care îl are înțelegerea complexă, în contextul lor istoric și social, a unora dintre produsele cele mai elevate și mai încărcate de semnificații ale istoriei umanității.

Nu identificăm desigur în această privință istoria artei cu arta însăși, obiectul ei cel mai de seamă, deși nu unic. Este însă evident că acțiunea ei socială, fără a fi identică cu aceea, mai directă și mai concretă, a operei de artă, depinde de obiectivele pe care istoricul de artă și le fixează în raport cu fenomenul artistic, de măsura în care studiul său este impregnat de o concepție umanistă mai largă, de măsura în care își propune, din capul locului, scopuri formative și nu doar constatative, informative.

Istoria artei este o disciplină relativ recentă. Doar două secole ne despart de *Geschichte der Kunst des Altertums* a lui Winckelmann, cu care se consideră îndeobște că debutează istoria artei ca știință ce încerca să se constituie, desprinzându-se, cu timiditate încă, de arheologie, cu ale cărei destine propriile ei destine au rămas multă vreme și sînt și astăzi, pentru destule capitole, strîns împletite. Scrierile despre istoria artei sînt însă mult mai vechi, chiar dacă nu atît de vechi ca arta însăși. Încă din antichitate arta a fost însoțită de comentarii și nevoia de a înregistra într-un fel sau altul manifestările artistice, de a consemna diferitele tehnici, de a inventaria cel puțin fenomenele nu a dispărut în nici o epocă a istoriei. Sporadice, desigur și pentru că o mare parte din documentele scrise s-au pierdut, studiile consacrate artei capătă mai multă consistență în Renaștere. Tratatelor despre diferitele arte și îndeosebi despre arhitectură — expuneri sistematice, dar evident unilaterale, ale concepțiilor unor mari artiști și arhitecți ai epocii — li se adaugă un adevărat monument în seria de nesfîrșite

* Comunicare în cadrul simpozionului « Științelor umaniste și rolul lor în dezvoltarea socie-

tății », Academia Republicii Socialiste România, 15 iunie 1965.

exegeze asupra artistului și a operei sale, *Le vite dei più eccelenti pittori, scultori et architetti* ale lui Giorgio Vasari. Amintim în chip deosebit această operă memorabilă și pentru că ea reprezintă în chip exemplar, în domeniul nostru de activitate, un mod, plutarhian am spune, de a prezenta peisajul artistic al unei epoci prin alăturarea biografiilor personalităților considerate de autor, artist el însuși, ca fiind cele mai relevante. La extrema cealaltă se situează în timpurile noastre sugestia acelei « istorii a artei fără nume », care-și propune să caracterizeze în primul rând tendințele generale, să contureze tipologii, să stabilească pe baza evoluției formelor « voința artistică » dominantă în diferite epoci.

Am putea afirma, fără să simplificăm prea mult lucrurile, că între asemenea extreme au pendulat eforturile celor pentru care fenomenul artistic a devenit de mai bine de două secole obiect de studiu mai mult sau mai puțin sistematic. Momentul istoric al constituirii istoriei artei ca știință, secolul al XIX-lea, tatonările inevitabile ale începuturilor, stadiul cercetărilor alături de factorii subiectivi, au făcut ca multe dintre sintezele, memorabile de altfel, ale primei etape să fie lovite de unilateralitate, să fie tributare adesea fie unui filologism arid, fie unor teoretizări, atrăgătoare uneori, dar de o inconsistență ce devenea repede evidentă.

Istorismul îngust pierde din vedere faptul esențial că obiectul de studiu al istoriei artei, integrându-se în întregul proces istoric și fiind, pe căi, e adevărat complicate, o rezultantă a acestui proces, ține totodată de domeniul valorilor, care trebuie explicate și în modul lor concret istoric de constituire, dar și în perenitatea lor. Pe de altă parte, fetișizarea laturilor formale ale operei de artă, ruperea ei de contextul istoric și social, lipsește interpretarea acestui fenomen de unele din cele mai adânci și revelatoare înțelesuri.

Marea problemă a istoricului de artă, problema de care depinde gradul de eficiență nu numai științifică, ci și socială, a studiului pe care-l întreprinde, este de a ține seamă de toată această complexitate a obiectului cercetării sale, de faptul că în opera de artă converg, stratificându-se și recompunându-se în structuri inedite, elemente diverse, ecouri uneori îndepărtate, sugestii ale vieții concrete, dar și ale culturii și istoriei, a căror identificare, întotdeauna o obligație pentru omul de știință, este totuși de o dificultate adesea inextricabilă.

Spunem toate acestea pentru a sublinia că, alături de cunoașterea obiectivă a datelor problemei, de efortul continuu de investigare laborioasă a faptelor, numai gândirea dialectică poate orienta pe cercetătorul fenomenelor artistice spre acea înțelegere, în același timp cuprinzătoare și profundă, care să le restituie întreaga lor semnificație filozofică, socială și umană. Este interesant din acest punct de vedere faptul că istorici de artă nemarxiști din Occident integrează tot mai vizibil în concepția lor un spirit umanist mai accentuat, recunoscând în fenomenul artistic un fapt social, cu implicații și ecouri sociale dintre cele mai adânci. Un critic ca Herbert Read, autor a numeroase lucrări despre arta modernă și tendințele ei, vorbește, de pe pozițiile sale eminamente idealiste, cu un respect evident despre eficiența metodei marxiste în studierea multor aspecte ale artei. Punctul de vedere sociologic este afirmat, folosindu-se de astă dată, mai mult sau mai puțin consecvent, cuceririle metodologiei marxiste, în lucrările unui Arnold Hauser. Un istoric de artă de talia lui Erwin Panofsky încearcă să depășească opoziția între estetic și istoric și-și propune ca obiectiv al unei metode pe care o numește iconologie elucidarea

conținutului uman, determinat istoricește, subiacent operei de artă. O altă școală se concentrează, ca o reacție împotriva « istoriei artei fără nume », asupra operei ca atare, mergînd spre sinteze pe calea unei analize « stratigrafice » a semnificațiilor de toate categoriile încorporate în opera de artă.

Mai clară sau mai confuză, apare pretutindeni conștiința că, pentru a-și îndeplini cu adevărat misiunea, istoria artei trebuie să-și propună obiective care să includă toate datele problemei, oricîte dificultăți ar prezenta îmbinarea lor în interpretări cuprinzătoare, din care conținutul istoric și uman nu poate în nici un caz lipsi. Unul din scopurile cele mai înalte ale acestei discipline — arăta în 1931 prof. G. Oprescu — este « acela de a contribui la definiția omului ».

De această conștiință este pătrunsă în gradul cel mai înalt istoria marxistă a artei. Istoricul de artă marxist știe că activitatea pe care o desfășoară, în indiferent care domeniu al disciplinei sale, se încadrează, trebuie să se încadreze organic în marele efort de construcție a culturii socialiste, de dezvoltare complexă a omului. Determinată ea însăși istoricește, optica istoricului de artă marxist este cea mai larg cuprinzătoare, în raport cu înseși obiectivele culturii și artei socialismului. Metodologia pe care istoricul de artă marxist o urmează și care este o aplicare, la probleme specifice, a metodei generale a materialismului dialectic și istoric, îl obligă pe de o parte la investigarea cea mai sistematică și mai laborioasă, pe de alta la conexarea continuă a tuturor verigilor care, numai în înlănțuirea lor dialectică, permit explicarea și interpretarea nuanțată a fenomenelor. La toate acestea istoricul de artă marxist adaugă, conștient de faptul că istoria artei, prin însuși obiectul ei de cercetare, are rolul nu numai de a constata și explica, ci și de a contribui la formarea și transformarea oamenilor, judecățile sale de valoare, aprecierile sale, care reflectă în chip firesc concepțiile estetice și etice ale omului epocii socialismului. Desigur că nu întotdeauna toate aceste calități sînt întrunite în același studiu și că tendințele descriptive sau improvizatiile facile grevează încă asupra dezvoltării pe această linie a istoriografiei de artă marxiste. Numai pe această bază au fost însă obținute rezultatele cele mai remarcabile, cele care ne dau într-adevăr certitudinea că istoria artei poate deveni un factor cu adevărat activ în marele proces, atît de important pentru formarea trăsăturilor noi ale omului acestei epoci, de educare estetică a publicului larg. În cuvîntarea ținută la întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și de artă, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al C.C. al P.C.R., sublinia rolul deosebit care revine criticii literare și artistice în orientarea publicului, în formarea gustului său artistic. Această acțiune nu poate fi nici un moment despărțită de munca istoricului de artă, după cum cercetarea aplicativă nu poate fi realizată în absența cercetării fundamentale. Expusă în muzee, prezentă în monumente arhitectonice prestigioase, larg reproducă sub cele mai diferite forme, opera de artă a trecutului își exercită acțiunea paralel cu creația artistică contemporană. Aprecierea ei prin prisma prezentului și în perspectiva dezvoltării întregii noastre culturi este îndatorirea principală a istoricului de artă. Parte integrantă a studiului istoriei artei, aprecierea, judecata de valoare asupra artei trecutului trebuie să aibă întotdeauna drept suport cea mai temeinică cercetare istorică. Pe această bază istoriografia noastră de artă a obținut rezultate importante. Opera lui Grigorescu și a altor artiști ai secolului trecut a apărut mai bogată și mai complexă decît o prezentase istoriografia de artă în trecut. Pentru o serie întreagă de opere și momente din istoria artei româ-

nești determinanțele istorice și sociale au fost puse mai bine în valoare, revelând, ca în cazul artei din epoca lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, sensuri ce rămăseseră ascunse cercetătorilor din trecut, stăpîniți de prejudecata caracterului exclusiv ecleziastic și canonic al artei noastre medievale în ansamblul ei. Un efort din ce în ce mai susținut se face și pentru determinarea elementelor care definesc particularitățile artei poporului nostru, notele ei specifice, timbrul ei în ansamblul artei universale.

Istoriografia noastră de artă trebuie înainte de toate să ofere o bază solidă pentru acea justă ierarhizare a valorilor, care constituie o operație esențială pentru dezvoltarea și înflorirea artei. Partidul a atras atenția asupra necesității cunoașterii a tot ceea ce este mai bun în cultura universală, a tuturor valorilor care pot contribui la dezvoltarea culturii naționale. În această direcție munca istoricilor noștri de artă se cere mult intensificată și diversificată, după cum trebuie create condiții care să-i asigure calitatea științifică necesară. Integrarea realizărilor artei noastre în ansamblul artei universale este pe de altă parte o operație care trebuie încă în cea mai mare parte făcută, atît pentru publicul de peste hotare cît și pentru iubitorii de artă din țara noastră. Sînt, în arta românească, înfăptuiri care reprezintă o mîndrie a poporului nostru, care demonstrează virtuțile și posibilitățile sale de a se înălța pe culmile culturii și ale artei. Valorificînd pe baza celei mai riguroase și mai trainice argumentații asemenea realizări, istoria artei poate contribui nu numai la impunerea lor în conștiința universală, ci poate stimula și orienta în sensuri mai limpezi energiile creatoare de care depinde dezvoltarea viitoare a artei noastre.

Istoricul de artă german Wölfflin vorbea, într-un cunoscut eseu, despre riscurile stricării culturii artistice prin istoria artei («*kunsthistorische Verbildung*»). El se referea la o istorie a artei care se rezumă la comunicarea și receptarea doar a faptelor exterioare și care într-adevăr poate chiar închide accesul la sensurile multiple ale artei.

Cunoașterea pe care o conferă arta și studiul istoriei ei este, poate fi, mai mult decît oricare alta, o cunoaștere integrală, care împreunează într-o sinteză armonioasă individualul și socialul, particularul cu generalitatea, esteticul cu istoricul, o cunoaștere care stimulează toate laturile ființei umane: intelectul, sentimentul, voința. Rolul formativ al istoriei artei, care mediază o astfel de cunoaștere și înțelegere a operei de artă, este deci indiscutabil, constituie o premisă a întregii activități a tuturor celor ce lucrează astăzi pe acest tărîm, călăuziți de idealurile socialismului și comunismului.

N. GRIGORESCU ÎN AMINTIRILE ȘI CORESPONDENȚA LUI ALFRED BERNATH*

de REMUS NICULESCU

Știm încă prea puțin despre viața lui N. Grigorescu. Mai ales pentru anii de după 1869, când corespondența sa de bursier cu Ministerul Instrucțiunii încetează, și pînă către 1880 nu se cunosc, cu rare excepții, decît ecourile din presă, cronici de expoziții și știri întîmplătoare, mai abundente la început, apoi tot mai rare, precum și cîteva documente relative la cumpărarea tablourilor sale de către stat¹. Materialul memorialistic și corespondența privată², elemente esențiale ale oricărei reconstituiri biografice, au lipsit pînă acum pentru acești ani aproape cu desăvîrșire. Puținele tablouri datate, precum și indicațiile pe care le oferă desenele maestrului, rămîneau, în aceste împrejurări, principalele puncte de reper. În cele ce urmează ne propunem a aduce noi precizări privitoare la biografia artistului și, implicit, la cronologia operei sale, pe baza unor izvoare în cea mai mare parte inedite. Este cunoscută prietenia care-l lega pe artist de doi oameni de știință, chimistul Alfred Bernath³ și botanistul Dimitrie Grecescu⁴. Cei

* Comunicare prezentată în ședința secției a XII-a a Academiei Republicii Socialiste România, din 8 iunie 1965.

¹ Corespondență din anii 1870—1873, privitoare la cumpărarea tablourilor *Corturi de țigani la apusul soarelui*, *Potirnici și prepelițe*, *Paznicul de la Chailly și Rațe și sitari*, pentru Pinacoteca statului, în studiul nostru *Grigorescu și primii săi critici*, *Studii și cercetări de istoria artei*, V (1958), nr. 1, p. 177—180.

² O scrisoare a pictorului către Ion Ghica, din 6 iunie 1872, privind cumpărarea tabloului *Țiganca din Ghergani*, în același studiu, p. 180—181; alte două scrisori din această perioadă au fost reproduse fragmentar și fără indicarea datei de A. VLAHUȚĂ, în *Pictorul N. I. Grigorescu*, București, 1910, p. 58—59 și 104.

³ Alfred Bernath-Lendway (n. 1836, la Warasdin, în Croația), doctor în chimie de la Universitatea din Viena (1858), adus în țară de Davila (1862), întemeietor și organizator al laboratorului de chimie

de la spitalul Colțea, apoi director al Institutului chimic universitar. Contribuția sa la cunoașterea bogățiilor țării este deosebit de importantă. Membru de onoare al Academiei Române (1908), muri uitat și sărac în 1924. Cf. A. URBANU, *Laboratorul de chimie de la « Spitalul Colțea »*, 1879—1884. Amintiri, în *Revista farmaciei*, XIII (1901), p. 287—322; C. I. ISTRATI, <Despre activitatea lui Alfred Bernath>, în *Analele Acad. Rom.*, S. II, Partea adm. și desb., XXX (1907—1908), p. 176—178; AL. ZAHARIA, *Viața și opera d-rului Bernath-Lendway*, București, f. a.; V. GOMOIU, GH. GOMOIU și MARIA V. GOMOIU, *Repertor de medici, farmaciști și veterinari din ținuturile românești*, Brăila, 1938, I., p. 40—42; CRISTOFOR I. SIMIONESCU și MAGDA PETROVANU, *Figuri de chimiști români*, București 1964, p. 24—25.

⁴ Dimitrie Grecescu (n. 1841, fiul lui Nicolae și al Păunei Grecu din Cerneți, Mehedinți), elev al Școalei Naționale de Medicină al lui Davila (1856), își continuă studiile la Paris, unde obține titlul de

trei alcătuirea o vreme un grup inseparabil și întreprinseră excursii prin țară care au lăsat nenumărate urme în opera maestrului. Își spuneau în glumă « trinitatea vremelnică », pictorul, deși nu cel mai în vîrstă, fiind « tatăl », Alfred Bernath « fiul », iar Dimitrie Grecescu « sfîntul duh ». La apropierea acestor oameni, altminteri atît de diferiți, a contribuit fără îndoială dragostea lor comună pentru natură. A trecut însă neobservată o mărturie potrivit căreia artistul însuși se arăta interesat de științele naturale. Urmînd îndemnul unui bun prieten al său de la Barbizon, « un pictor bătrîn, care citea foarte mult, un fel de filozof », Grigorescu consultase în bibliotecile pariziene *Etudes sur la nature* de Bernardin de Saint-Pierre și operele lui Buffon, de care se declara « încîntat ». Unui tînăr naturalist de curînd întors de la studii, viitorul academician Paul Bujor, îi spunea : « . . . noi pictorii ne înrudim cu dv. naturaliștii. Noi observăm și redăm natura prin imagini pictate, dv. prin imagini scrise . . . ».⁵ La rîndul său Grecescu, care desena cu îndemînare, își cîștigase în tinerețe existența « făcînd mici tablouri » în atelierul unui zugrav din Turnu-Severin.⁶ Era un meloman pasionat, flautul și notele muzicale îl însoțeau în excursii și nu i-au lipsit nici pe front, în 1877. Studiile sale de specialitate, în care a adus contribuții eminente, vădesc un spirit cultivat și serios. Personalitate nu mai puțin remarcabilă în sfera sa de activitate, Bernath se bucura de prețuirea unanimă prin temeinica sa pregătire de chimist, precum și prin însușirile sale de organizator. La conferințele lui Davila, unde executa experiențele, era o apariție severă, care impresiona : « fața palidă, fruntea înaltă, buzele strînse, expresia gravă a experimentatorului trăda pe cugetător și impunea conferinței acel nimb de solemnitate comunicativă, mărită încă prin siguranța și măestria executării ».⁷ În intimitate păstrase însă un suflet de copil, de o veselie nevinovată ce împrumuta scrisorilor și conversației sale o notă ușor burlescă, pe care chimistul, fericit de buna dispoziție a prietenilor săi, nu pare a fi ținut de loc să o evite. Era un om excelent, plin de generozitate și discreție și, mai presus de toate, devotat pictorului, căruia-i închinase, ca și Grecescu, o admirație nețărmurită. Contestat de adversari, urmărit de ostilitatea surdă a lui Aman, mîhnit de neînțelegerea cu care era întîmpinată partea cea mai valoroasă a operei sale, Grigorescu care, ca și Eminescu, avea o înaltă conștiință de sine, n-a fost niciodată foarte sociabil. Un număr restrîns de admiratori și prieteni l-au înconjurat însă mereu, printre care, în deceniul 1870—1880, cei mai apropiați au fost Bernath și Grecescu.

În 1907, luînd hotărîrea de a scrie o viață a pictorului⁸, doctorul Istrati se adresează lui Bernath, care dictă (chimistul orbise la bătrînețe) cîteva

doctor (1864—1868). Profesor de botanică la Facultatea de Medicină și Farmacie din București (1880), membru corespondent (1902) și apoi titular (1907) al Academiei Române, este unul din întemeietorii științei botanice românești. Moare în 1910. Cf. C.I. ISTRATI, *Răspunsul la discursul de recepțiune al d-lui dr. Dim. Grecescu*, în *Acad. Rom., Discursuri de recepțiune*, XXXI, București, 1908, p. 33—45; ST. C. HEPITES, *Discurs la înmormîntarea lui D. Grecescu*, în *Analele Acad. Rom.*, S. II, *Partea adm. și desb.*, XXXII (1909—1910), p. 23—27; EM. C. TEODORESCU, *Notă biografică publicată în funtea lucrării postume a lui D. GRECESCU, Plantele vasculare din Bucegi pînă acum cunoscute*, *Analele Acad. Rom.*, S. II, *Mem. Sect. St.*, XXXIII

(1910—1911), p. I—V; ION JIANU și TRAIAN NETTA, *Monografia sanitară a T. Severinului și a Mehedințului*, București, 1933, p. 251—254; V. GOMOIU, GH. GOMOIU și MARIA V. GOMOIU, *op. cit.*, I, p. 176—177 și II, București, 1941, p. 69—70; TRAIAN SĂVULESCU, *Începuturile științei în România: Botanica*, în *Analele Acad. Rom.*, S. III, *Mem. Sect. St.*, XVIII (1942—1943), p. 494—498.

⁵ PAUL BUJOR, *Amintiri de A. Vlahuță și I.L. Caragiale*, București, 1938, p. 108.

⁶ C.I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 43.

⁷ A. URBEANU, *op. cit.*, p. 293.

⁸ C.I. ISTRATI, *Doi Luceferi*, în *Calendarul Minervei*, X (1908), p. 113—166.

zeci de pagini de amintiri despre Grigorescu⁹. Amintirile « fiului » trinității, care, croată de origine, pare a nu fi stăpînit bine limba română, sînt redactate însă într-o formă ce face imposibilă și inutilă publicarea lor așa cum au fost scrise. Este poate motivul pentru care Istrati n-a folosit aproape de loc în scrierea sa amintirile lui Alfred Bernath. În realitate paginile acestuia cuprind însă numeroase amănunte prețioase, ce se cuvin a fi utilizate cu prudență, fără îndoială, înlăturîndu-se ceea ce poate fi rezultatul exagerării pioase sau al unor scăpări de memorie inerente vîrstei, dar în nici un caz a fi ignorate.

Bernath începe prin a aminti locuințele succesive pe care pictorul le-a avut în București, după întoarcerea sa din Franța, repetatele mutări aducîndu-i « o mare întreagă de griji, procese, pagube, supărări... ». Cunoaștea astfel atelierul din Pasajul Român unde, printre tablourile ce « ședeau îngrămădite pe pereții restrînși și slab luminați », artistul pictă cîteva dintre cele mai izbutite portrete ale sale: *Năsturel Herescu*, *Carol Davila*, *Alexandru Marcovici*. Bernath adaugă, ca fiind pictat aici, pe lîngă *O floare între flori*, și tabloul *Logodnica* pe care nu-l întîlnim în alte izvoare¹⁰. Grigorescu se mută apoi în casele Eremia din str. Batiște, unde avu « un salon mai spațios și mai acceptabil ca lumină »¹¹. O neînțelegere cu proprietarul îl făcu să se mute pentru cîtva timp « în Calea Moșilor, deasupra Olarilor », la un anume Niculescu, de unde plecă din nou « din cauza unor motive comunicative și menagere », pentru a se întoarce în Batiște. Aici, afirmă Bernath, ar fi pictat Grigorescu *Țiganca de la Ghergani*, ceea ce nu este exact, pînza fiind mai veche¹², și întreaga serie de tablouri inspirate de războiul Independenței. Mai tîrziu, artistul își fixă ultimul domiciliu bucureștean pe strada Izvor, într-o casă « mare și spațioasă » (A, 1—2 r.)¹³.

Pictorul pleca din București « mai ales primăvara și spre toamnă », adesea în tovărășia prietenilor săi Grecescu și Bernath. Ultimul îl însoți astfel înainte de 1880, în cinci sau șase rînduri, în excursii ce duceau prin: « Nămăiești, Dragoslavele, Bughea-Albești, Cîmpulung, Dîmbovicioara, Rucăr, Rosnov <de fapt: Rîșnov>, Predeal », apoi prin « toată regiunea Bucegilor pînă la Sinaia-Izvor, valea Ialomiței, Bezdat <Bezdead>, Podurile-Șerbănești, Pucioasa, Valea-Lungă, Drăgănești, Poenița, Moreni, Filipești, regiunea podgoriilor, Păcureți-Matița, Vălenii de Munte » (A, 2). Vehiculul folosit era faimosul « chervan »¹⁴, la care Grigorescu recurgea deci

⁹ Textul amintirilor lui Alfred Bernath, dictat de acesta unui anume D. Avramescu (*Contribuțiuni la datele biografice ale regretatului maestru Nicu Grigorescu, pictor*, 1907) se păstrează în arhiva muzeului « Porțile de Fier » din Turnu-Severin, sub nr. 1877. Manuscrisul este alcătuit din mai multe părți, trimise succesiv lui C.I. Istrati, cu paginile numerotate deosebit: A. Partea I (5 p., noiembrie 1907); B. Partea II (14 p.; titlul este de astă dată: *Schițe pentru biografia marelui pictor N. Grigorescu, tatăl trinității vremelnice*); C. Partea III (10 p.); D. Partea III, urmare (15 p.; ianuarie 1908); E. Adaos la Partea III (5 p.; februarie 1908).

¹⁰ Pentru atelierul din Pasajul Român, cf.

C.I. STĂNCESCU, *Scrisori de la București*, în *Familia*, 14/26 decembrie 1869; «CEZAR BOLLIAC», *Artistul Grigorescu*, în *Trompeta Carpaților*, 14/26 mai 1870.

¹¹ Pentru atelierul din strada Batiște v. mai departe, p.232. Cf. și N. PETRAȘCU, *Grigorescu*, București, 1930, p. 23.

¹² Tabloul fusese expus la Gebauer în mai 1872, pe cînd Grigorescu locuia încă în Pasajul Român. Cf. *Grigorescu și primii săi critici*, p. 167—169.

¹³ Cf. și N. PETRAȘCU, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴ Spre sfîrșitul vieții pictorul visa « să-și facă un chervan mare, un fel de casă pe roate », spre a străbate țara în tovărășia prietenilor săi Vlahuță și Delavrancea. Cf. A. VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 248.

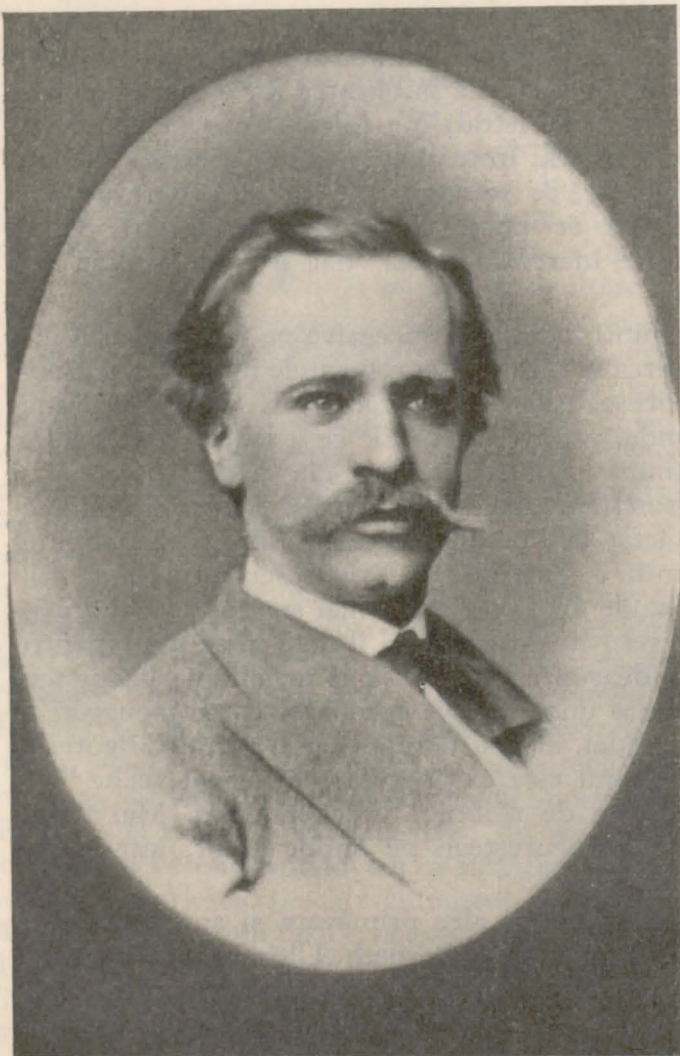


Fig. 1. — Alfred Bernath.

încă de atunci, o « trăsură de vînat de Bărăgan, trasă de trei sau patru cai », înzestrată cu « tot necesarul unui atelier de pictură ambulant, neuitînd și provizia de merinde pentru mai multe zile » (B, 2 r). Rîndurile în care Bernath își amintește despre aceste excursii au toată autenticitatea lucrului trăit: « Din momentul cînd marele maestru se simțea în plin aer, depărtat de circumferințele orașelor, devenea impacient și dirija mersul vehiculului mai mult la pas decît la trap, mai deseori ne oprea în drum și se cobora din chervan, se apropia <de> cîmpul sau locul <de care> se simțea atras, fixa această pozițiune cîteva minute <...> cu ochii săi pătrunzători și magici și apoi ne aviza, cu un fel de gesticulațiune, ca un mesagiu, că aici rămînem ». Pictorul își instala apoi umbrela și șevaletul, ajutat de unul din prietenii săi, și începea să lucreze înfrigurat, fără a face schițe preliminară sau a fixa « conturile obiectului » ori « măcar silueta unei figuri » (B, 2). Grigorescu, spune în alt loc memorialistul, « n-avea necesitatea de a fixa obiectul motivului pentru tablou cu cărbune », ci azvîrlea de-a dreptul culoarea prin penelul său pe pînză și modela astfel imediat capul sau figura într-un mod frapant, fără nici o corectură, răzuire sau alte mijloace de retușare » (A, 3 r.). Tabloul era gata « în 20—



Fig. 2. — Dimitrie Grecescu.

25 minute »¹⁵ și nu un simplu studiu, ne asigură Bernath, ci o operă vrednică a fi expusă la Salon (B, 2), căci studiile maestrului «nu se impun ca atare ci ca opere terminate » (C, 1 v.). Este aici fără îndoială ecoul concepției lui Grigorescu despre finitul pictural, în virtutea căreia artistul, opunându-se gustului academic, afirmă valoarea de sine stătătoare a schiței. Între București și Rucăr chervanul se oprea astfel « poate de o duzină de ori ». Rezultatele acestei recolte artistice erau mai ales peisaje, un colț de natură, « un orizont », câte un car cu boi. Alteori artistul se lăsa bucuros în voia vocației sale de animalier: « Când întâlnea vreo cireadă de cornute care în liniște păștea iarbă, se oprea și studia capetele lor ». O dată, « după un interval scurt pînă la o oră », își chemă prietenii sub umbrelă « părăind foarte mulțumit de această ocaziune »

¹⁵ După Iștrati, Grigorescu ar fi terminat un portret al lui Grecescu într-o oră (*Doi Luceferi*, p. 138). Cf. și mărturia lui William Ritter: « Je l'ai vu abattre cinq tableaux par jour. Tableaux?

Oui, ce que lui entendait par tableaux: des pochades d'une fougue, d'une hardiesse et d'un charme inoubliables... » (*Nikoulae Ion Grigorescu*, în *La Roumanie*, 9/22 august 1907).

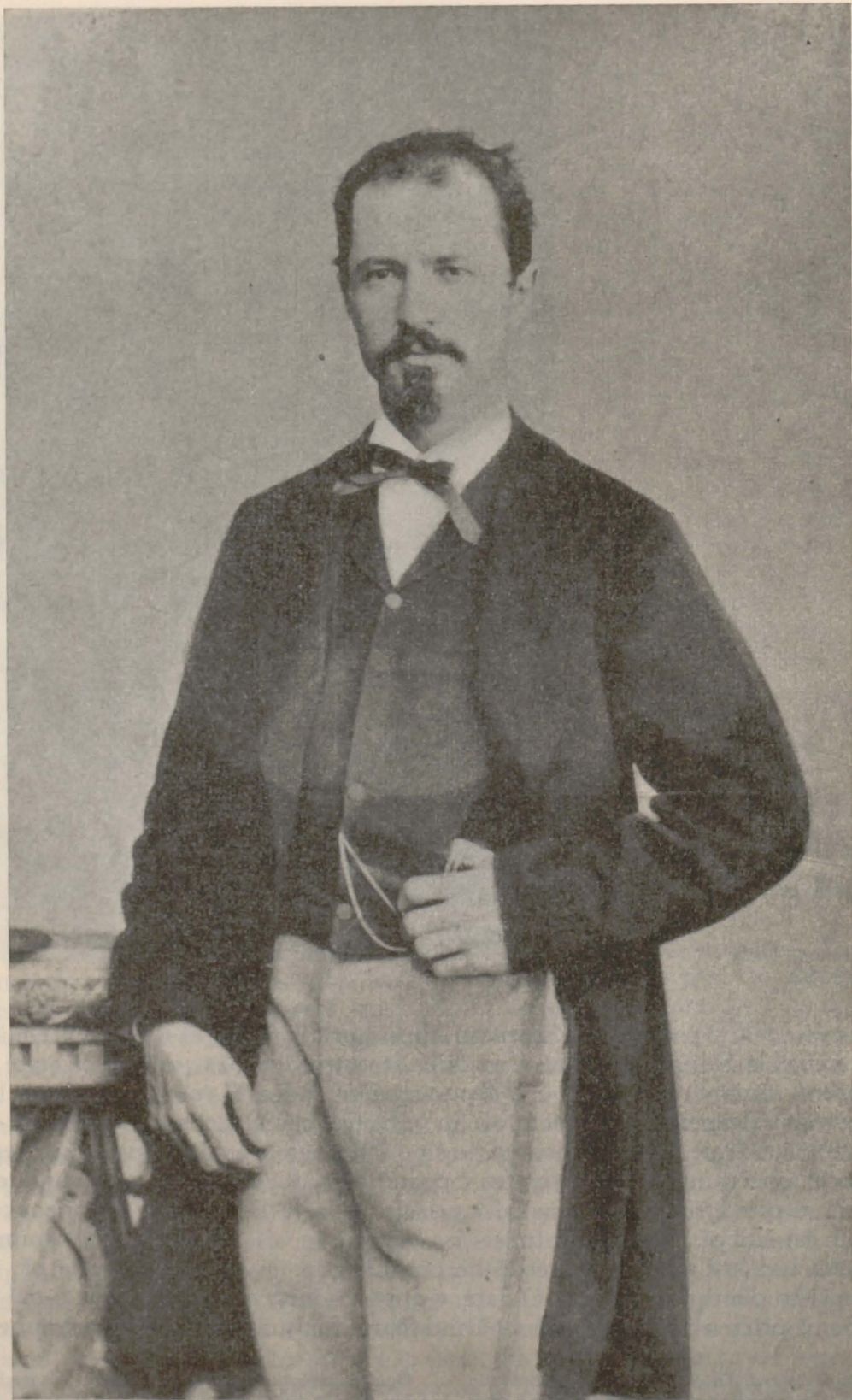


Fig. 3. — N. Grigorescu către 1870. Fotografie inedită.

și, arătându-le « poate 14 capete făcute în diferite pozițiuni », le spuse : « Iată tabloul » (B, 2—3) ¹⁶.

În 1870 Grigorescu porni împreună cu cei doi prieteni spre munte « în jud. Muscel și pînă în valea Ialomiței, dar mai cu seamă <în> regiunea Dîmbovicioarei, via Rucăr », pînă la « cetatea Negru Vodă ». Fiind vorba de locuri în care atunci nu existau șosele ci doar « niște poteci, abia numai pentru un cal », trebuiră să renunțe la chervanul atît de agreat de pictor, și să străbată regiunea călări. Dar și aici artistul « se oprea deseori pe niște înguste rîpe », își scotea carnetul și schița, în creion sau în cărbune, motivul care-i atrăsese atenția (B, 4 r.). La un popas, Bernath, odihnindu-se trîntit pe o prispă după obositoarea cavalcadă, fu desenat de Grigorescu care-și manifesta astfel buna dispoziție datorată descoperirii unor frumoase ciuperci pe care avea de gînd să le prepare după o rețetă învățată de la gazda sa din Barbizon. Artistul era atunci în plină vigoare fizică și nu arareori de o exuberanță tinerască. Ajungînd la Rucăr se scaldă în zorii zilei în apa rece a Dîmboviței, spre mirarea lui Bernath. La han urmă apoi un prînz copios, alcătuit din toate delicatesele regiunii (B, 4 v.).

Grigorescu însoți apoi pe Bernath, prin 1871 sau 1872, într-una dintre explorările hidrochimice ale acestuia, în județele Prahova și Dîmbovița, știind că astfel va umbla « prin locuri mai îndepărtate și mai ascunse ». Pictorul luă de astă dată hotărîrea « de a se instala cu atelierul la Cîmpina » ¹⁷, stabilindu-și acolo « un fel de cartier general » de unde se putea deplasa cu ușurință în împrejurimi (B, 3 r.). Dacă valea Prahovei l-a atras întotdeauna pe artist, Sinaia, devenită cu timpul reședință estivală a protipendadei, sfîrși prin a nu-l mai interesa, spre deosebire de Posada, unde ar fi petrecut « două veri » ¹⁸ (B, 3 v.). Tot de la Cîmpina, Grigorescu porni în 1872 spre Breaza de Sus și Bezdead, coborînd apoi de la Pietroșița spre Șerbănești și Podurile, și oprindu-se la Pucioasa, unde Bernath cercetă terenurile petrolifere și apele sulfuroase (B, 3 v.). Spre sfîrșitul aceluiași an chimistul plecă din nou la drum, însoțit și de astă dată de Grigorescu, într-o nouă excursie, spre localitățile în care se făcea atunci exploatarea rudimentară a petrolului : « Colibași, Glodeni, Apostolache, Păcureți, Matîța, precum și Monteoru pînă la Meledic ». Cei doi prieteni pășiră astfel printre « puțurile de petrol vechi și noi » și printre păcurarii cu hainele mînjite de țitei, dar Grigorescu, cîntăreț al vieții rustice, nu întrezări poezia sumbră a acestei lumi. Unul dintre desenele sale reprezintă în schimb biserica din Matîța ¹⁹, amenințînd a se prăbuși peste credincioși, imagine prin care, afirmă Bernath, artistul intenționa să denunțe « destrăbălata administrațiune » și « sărăcia, nepăsarea obștească », ce lăsau să se ruineze monumentele care depindeau de « oblăduirea stăpînirii, a zapciului

¹⁶ Un studiu în ulei de Grigorescu, reprezentînd capete de vite, la Muzeul de artă din Cluj, inv. 15.

¹⁷ Cf. ISTRATI, *op. cit.*, p. 115 : « Cunosco Cîmpina de la 1871, cînd am trecut prin ea ca elev al Școlii de Medicină Militară . . . Grigorescu a locuit-o cu întrerupere vară, încă de la 1871, cînd stătu cu amicului său Dl. Dr. Bernath-Lenway mai mult timp, făcînd numeroase excursiuni în localitățile vecine, și pînă la Pucioasa în Dîmbovița ».

¹⁸ În realitate pictorul a petrecut la Posada mai mult decît două veri. « Grigorescu stătu, după întoarcerea sa din străinătate, mai mult timp la

Posada, unde-l văzui cînd, ca medic de vară al Sinaiei, treceam pe acolo pe la 1879—1880, cu trăsura . . . Locuia o căsuță mică și era foarte mulțumit ». (ISTRATI, *op. cit.*, p. 115). Mai tîrziu îl regăsim aici în 1885 (*L'Indépendance Roumaine*, 2/14 iunie 1885) și apoi din 1887 înainte, « vre-o patru cinci ani de-a rîndul » (VLĂHUȚĂ, *op. cit.*, p. 130).

¹⁹ Muzeul de Artă din Cluj, inv. G 49. După acest desen pictorul a executat apoi un tablou aflat în prezent la Muzeul de Artă din Craiova, inv. P.R. 52. V. reproducerea, la p. 226.



Fig. 4. — N. Grigorescu: Biserica din Matița. 1872. (Muzeul de artă din Cluj).



Fig. 5. — N. Grigorescu: Biserica din Matița. 1872.
(Muzeul de artă din Craiova).

sau cinovnicului» (B, 4 v.—5 r.)²⁰. Studiile rezultate din aceste călătorii au fost cumpărate de amatori, printre care și doctorul N. Kalinderu²¹, din expoziția organizată de societatea «Amicii Bellelor Arte» în 1873 (B, 5 r.)²². Bernath nu-și mai aduce bine aminte anul în care, între 1873 și 1877 (de fapt: 1874), pictorul a petrecut mai multe luni la Bacău, însoțit de altfel doar de Grecescu²³, și se înșeală atunci când afirmă că *Evreul cu gisca* ar fi fost pictat acolo²⁴. Este de reținut însă că artistul s-a oprit atunci la Valea Moșneagului²⁵ și «în alte localități de pe valea Trotușului» (B, 5 r.). La cele menționate de Bernath se cuvine să adăugăm o expediție la Lacul Sărat, la care pictorul participă către 1880. Grigorescu, care venea de la Brăila, locui timp de câteva zile împreună cu Bernath și cu asistentul acestuia, doctorul Urbeanu, într-una din baracele de pe malul lacului, pe suprafața căruia pluteau mari stoluri de păsări. Cei trei prânzeau în aer liber, cu alimente aduse de la Brăila, folosind drept masă unul din cuferele cu reactivi ale chimistului²⁶.

Bernath, care nu o dată își arată uimirea în fața prodigioasei opere a maestrului, «mai bine de 4000 de creațiuni de pensulă, de creion, de cărbune și aquarel» (B, 6 v.) afară de studiile de mai mică însemnătate²⁷, ia apărarea prietenului său împotriva unor detractori care-l acuzau că-și multiplica producția din interese bănești. Veștejind aceste «șoptiri nedemne», memorialistul elogiază «caracterul său independent, dezbrăcat de verce pornire de vanitate și de orgoliu, ca și de ipocrizie, cu pururea sentimente și sfințenie

²⁰ Grigorescu, povestește ISTRATI (op. cit., p. 141—142), era «amărit și indignat în adâncul sufletului, și ca artist, și ca român» de felul cum se restaurau în vremea sa vechile noastre monumente.

²¹ Într-un fragment, publicat de VLAHUȚĂ (op. cit., p. 60—61), din catalogul tablourilor vindute de Grigorescu din expoziția de la 1873, sau la licitația organizată în urma ei, figurează mai multe opere cumpărate de N. Kalinderu (*Zaraf evreu spaniol*; *Un ștregar*; *Un bragagiu*; *Peisagiu din marginea Senei*), nici una însă pictată cu prilejul acestor călătorii. Bernath însuși cumpărase sau primise o *Casă la Valea Moșneagului* ce pare a fi tabloul inventariat la Galeria Națională sub nr. 3323 (*Colibă*), pe spatele căruia pictorul scrisese următoarea dedicație: «Ameiului meu Bernath, N. Grigorescu, 1873». Cf. Grigorescu și primii săi critici, p. 175, nota 4. Este însă posibil ca tablourile cu subiecte românești cumpărate de N. Kalinderu în 1873 să fi fost menționate în restul catalogului reproduș parțial de Vlahuță.

²² Cf. *Catalog de obiectele ce figurează la Esposițiunea publică din București la 1873*, București, 1873, ed. a 3-a, 209: *Țișa la Dimbovicioara*; 216: *Cîmpulung*; 218: *Cldi la Cîmpina*; 221: *Peisaj pe Dimbovița*; 226: *O fată de la Rucăr (Studiu)*; 229: *Stareșul de la schitul Peștera*; 233: *Peisagiu pe Ialomița*; 249: *Peleşul, peisaj la Sinaia*; 262: *Valea, peisaj la Sinaia*; 279: *Schitul Peștera*.

²³ V. mai departe, p. 233—234 și *Anexa*, nr. 1—4 și 27—29.

²⁴ Tabloul a fost pictat mai târziu, în 1879—1880.

²⁵ Sat ținând pe atunci de comuna Lipova, plasa Racova, din fostul județ Vaslui. La sfîrșitul veacului trecut număra «21 familii sau 103 suflete» (*Marele dicționar geografic al României*, V, București, 1902, p. 713). Grigorescu fusese însă aici și înainte de 1874, căci la expoziția societății «Amicii Bellelor Arte», deschisă în ianuarie 1873, au figurat tablourile: *Grădina la Valea Moșneagului* (Catalog, ed. a 3-a, 215), *O casă la Valea Moșneagului* (ibid., 268), *O prispă la Valea Moșneagului* (ibid., 287 a) și *Peisagiu la Valea Moșneagului* (ibid., 228 a), anterioare deci acestui an ca și cele două tablouri reprezentînd ciobani din Moldova, expuse cu același prilej (ibid., 9 și 215). Istrati afirmă de altfel a-l fi întîlnit pe pictor în Moldova, la Bacău, nu numai în 1874, dar și «pe la 1871» (op. cit., p. 115).

²⁶ A. URBEANU, op. cit., p. 303—304. Un desen al artistului îl înfățișează pe Bernath aici, parlamentînd «cu cerberii de la barieră care au luat bagajul doctorului himist drept mărfuri de contrabandă» (VLAHUȚĂ, op. cit., p. 103). V. reproducerea desenului la p. 229.

²⁷ În altă parte (D, 3/a r.) Bernath afirmă că «întreaga muncă și productivitate a marelui maestru... <în>sumenază... colosalul număr de 5000, din care cel puțin 2500 sînt tablouri de valoare adevăratelor opere artistice și numai un minimum număr din ele trec ca studii...». Încă de atunci chimistul formula dezideratul publicării operei integrale a prietenului său, «într-o singură așă zisă galerie, printr-un album foliant sau in-quart». Cf. și ISTRATI, op. cit., p. 118: «Pictorul a făcut în viața sa aproape 5000 de tablouri...».

de artist ». Un semn de dezinteresare este și faptul că Grigorescu a refuzat numeroase comenzi de portrete, nesuferind « veleitățile » unor modele, de unde « răceala cu care maestrul se purta în asemenea cazuri, și ca un rezultat final, grupulețe de nemulțumiți <care> căutau, dar în zadar, să-l atingă » (B, 5—6).

Venind vorba de expozițiile lui Grigorescu, Bernath menționează printre altele, după cea din 1873, instalată « în etajul al 2-lea al hotelului Herdan » (B, 6 v.)²⁸, și una care avu loc în urma acesteia « în casele Stelian » din Calea Victoriei²⁹. În legătură cu această expoziție Bernath observă că « se distingea într-un mod surprinzător de expozițiunile salonului anual » și chiar de cele din străinătate, Grigorescu înfățișând opere « numai și numai naturaliste », realiste adică, peisaje din țară, precum și subiecte de gen « din viața rurală și domestică ». Ecoul deșteptat în public a fost considerabil, căci, spune Bernath, « aceste opere au fost luate cu asalt » de admiratorii pictorului: « Puțină lume luminată și pentru artă simțitoare a rămas fără a-și achiziționa din această expozițiune națională vreo pînă » (B, 7 r.).

Despre cei dintîi ani petrecuți de Grigorescu la studii în Franța Bernath nu știa decît lucruri vagi, și nu totdeauna exacte. Reținuse totuși din povestirile pictorului că acesta, « terminînd timpul său de ucenicie », preferase a trăi « izolat, studiind natura regiunilor păduroase, cîmpiile și rusticismul vieții rurale », nu numai la Fontainebleau, dar și în Normandia și Bretania, precum și în « sudul Franței » (C, 1 r.). Puține date noi aflăm și despre călătoria în Italia, din 1873—1874. S-ar părea (deși, neavînd confirmarea unui alt izvor se cuvine să primim afirmația cu rezerve) că Grigorescu ar fi făcut cu acest prilej și un ocol prin Spania, căci Bernath adaugă « Madrid, Andaluzia » la itinerariul italian al pictorului (C, 2 r.). De la « Atena, Delfi, Olimp și Corfu » ar fi « niște schițe în peniță al căror amator nu-l cunoaștem » (C, 2 v.). La o epocă pe care memorialistul nu o precizează, se menționează apoi alte vizite pe care pictorul le-ar fi făcut, probabil în drumurile sale spre Paris, « la Bruxelles, Haga și Amsterdam, întorcîndu-se via Copenhaga (...), Düsseldorf, Berlin și Dresda³⁰, oprindu-se mai intensiv la München ». Grigorescu vizită capitala Bavariei în mai multe rînduri, « poate de 5—6 ori », însoțit cel puțin o dată și de Bernath « pentru a nu se rătăci în nemțime », cum ar fi spus artistul (C, 1 v. — 2 r.). La Copenhaga i-au atras atenția « în mod neobișnuit » operele lui Thorwaldsen, despre care spunea că « odată văzute nu se mai pierd din memorie niciodată, dar că ele au defectul de a te impresiona rece, parcă acuma ar fi ieșit din valurile mărilor nordice » (C, 2 v.). Bernath veni și la Paris unde găsi pe pictor în atelierul său din « B-dul Clichy no 1 » (A, 2 r.)³¹. Cei doi prieteni vizitară atunci muzeele, merșeră la Versailles, la Luxembourg și « în sanctuarul de belle-arte de la Louvre ». Pictorul își asumă în această împrejurare rolul de călăuz, conducînd pe chimist « spre cutare sau cutare tablou, ca un adevărat cicerone » (D, 4/a r.). Cu drept cuvînt observă

²⁸ În cadrul primei expoziții organizate de societatea « Amicii Bellelor Arte » (v. mai sus, p. 227). Grigorescu, care făcea de altfel parte din comitetul de conducere al societății (Catalog, cit.), ar fi fost ajutat cu acest prilej de unii dintre prietenii săi, printre care Bernath și Grecescu (C.I. ISTRATI, op. cit., p. 148).

²⁹ Bernath pare a se referi la expoziția personală

a pictorului din 1881. Cf. *Catalogul expozițiunei de tablouri Grigorescu. Calea Victoriei 51, București, 1881.*

³⁰ Pentru o vizită a artistului la galeria din Dresda, cf. N. PETRAȘCU, op. cit., p. 23—24.

³¹ V. Anexa, nr. 25 și 36, nota 1. La acest atelier se referă VLAHUȚĂ, op. cit., p. 77.



Fig. 6. — N. Grigorescu: Alfred Bernath la Lacul Sărat. Către 1880.

Bernath că vizitele lui Grigorescu în marile muzee europene « au contribuit în mod însemnat de a edifica concepțiunile sale », elementele asimilate fiind « autodidactic remaniate prin individualitatea sa așa superioară, încît din toate acestea a ieșit un anume sistem, sau mai bine zis școala sa proprie . . . », expresie care aici are înțelesul de « stil », căci pictorul « nu aspira a creia discipoli » și nici « a dirigea o școală sau academie de bele-arte » (C, 2 r.). Întorcîndu-se din aceste călătorii, Grigorescu părea, prin « modul său de a discuta în ale artei », a-și fi înavușit și « arta lui de causeur », vorbind despre caracterele « școalelor și sistemelor moderne și antice » și despre maeștri ca « Velasquez, Rubens, Van Dyck » (C, 2 v. — 3 r.).

La războiul Independenței Bernath a participat în calitate de atașat pe lângă trupele de geniu, cu însărcinarea de a « instala o bobină dinamo cu luneta Fresnel și lampa lui Serrain, pentru a proiecta lumina electrică în spre pozițiunile întărite ale inamicului ». Avu astfel prilejul de a-l întîlni pe Grigorescu « pentru a doua oară », după luarea Griviței, « pe la începutul lui septembrie »³². Pictorul se afla înaintea « bateriei române Alexandru »³³, între avangarda română și cea turcă. Văzînd pe Bernath și pe Grigorescu, turcii îi socotiră spioni și începură să tragă, nimerind un soldat care făcea de sentinelă în apropiere (C, 3 v.). Cei doi se retraseră atunci în spatele bateriei și pictorul, scoțînd unul din carnetele de schițe pe care le purta pretutindeni cu sine, arătă prietenului său « o mulțime de episoade ale combatanților, a <le> pozițiunilor, precum și a <le> oamenilor care nu avea nici o acțiune de a participa la această campanie », desigur civili din satele bulgărești (*ibid.*). Întrebat de Bernath dacă este satisfăcut de materialul adunat de cînd se afla pe front, pictorul răspunse negativ: « În rezumat nu sînt mulțumit cu recolta mea pentru simplul motiv că nu pot asista la cele mai importante episoade și scene ale luptelor, <la> asaltul redutelor, <. . . > la luptele piept la piept. Am căutat să particip la ele, dar nu am fost admis, fiind civil, sau cine știe ce fel de alte argumente, juste sau injuste, mi se imputau ». Pictorul se simțea cuprins de « dezolare » gîndindu-se că la întoarcere nu va putea aduce atîta « ajutor de schițe » pentru pînzele sale cît îi impunea dorința sa de a lucra pornind numai de la notații directe după natură (C, 4 r.). Se socotea « pictor naturalist, nu impresionist », ceea ce în limbajul lui Bernath, în care termenii nu au totdeauna accepția pe care le-o dăm astăzi, însemna: artist care se bizuie pe natură și nu pe reconstituirea de atelier (*ibid.*). « Maestrul », adaugă Bernath, « nu făcea parte din școala simbolistilor, decoratorilor, nici a improvizatorilor de ocazie, ci era artist de natură, pentru natură și după natură » (C, 4 v.). Pictura cu teme militare, așa cum se făcea în secolul al XIX-lea, și se afla reprezentată spre pildă în muzeul de la Versailles, nu era pe placul lui Grigorescu, care avea cuvinte de dispreț față de aceste « închipuite bătălii » în care manevrează numai uniforme (*ibid.*). Bernath găsește în schimb că prietenul său avea afinități cu Veresciaghin care, cumulînd calitatea de pictor cu aceea de ofițer combatant, « realiza tablouri schițate în timpul luptei », de o vigoare necunoscută « manechiniștilor ». Grigorescu nutrea « sincera și ferma tendință » de a participa la lupte « alături de combatanți, fiii țării », spre a « immortaliza prin pînzele lui adevăratele scene feroce

³² Grivița a fost cucerită la 30 august/12 septembrie 1877. Cf. T.C. VĂCĂRESCU, *Luptele românilor în războiul din 1877 — 1878*, București, 1887, p. 321.

³³ Este vorba de fapt de reduta « Alexandru » din fața Plevnei, înarmată cu patru tunuri de 9 cm. Cf. T.C. VĂCĂRESCU, *op. cit.*, p. 390.

și lugubre, crude și barbare, adică neumane în sensul absolut, deși eroice », și a înfățișa astfel adevărata imagine a războiului (C, 4 v. — 5 r.).

Nu sînt lipsite de interes împrejurările în care Bernath îl cunosc pe Grigorescu. În 1869, artistul de curînd întors din Franța întâlnește în doctorul Carol Davila un prieten și un admirator entuziast, care-l introduce « în toate sferile unde un pictor talentat ar găsi un teren de apreciere » (D, 1 v.)³⁴. Davila îl aduce și la Eforie, unde artistul îl află pe Bernath, retras în « faustiada » sa din laboratorul spitalului Colțea, în calitate de chimist legist. Pe Grecescu, Bernath îl cunoștea încă din 1863, cînd acesta, absolvent al Școalei Naționale de Medicină și adjutant al lui Davila, se pregătea să plece la Paris pentru doctorat. Davila, care l-a chemat în țară pe Bernath, este astfel la originea « trinității » (D, 1/a r.). Grigorescu se întâlnea adesea cu cei doi prieteni, « cîteodată și de trei ori săptămînal », petrecîndu-și îndeobște vremea în « causerii » cu teme variate (D, 1/a v.), printre care cele din domeniul psihologiei par a fi fost cu deosebire pe placul lui Bernath, oferindu-i prilejul de a desfășura ciudatul său vocabular științific. Pictorul însuși se interesa de discipline ca « fizio-mimia » și frenologia, fiind « priceput și versat în aceste specialități, pentru că făceau parte din măiestria teoretică a artei sale » (D, 2 r.). Fără a da întru totul crezare lui Bernath care, gata să vadă pretutindeni știință, are tendința de a face din caricaturile lui Grigorescu simple aplicări ale unor principii frenologice, este deasupra oricărei îndoieli faptul că artistul obișnuia să clasifice rezultatele bogatei sale experiențe umane, ceea ce explică, în parte, solida observație a portretelor sale. « De cîte ori », își aducea aminte Bernath, « <nu> mi-a atras atențiunea asupra formațiunii cutărui sau cutărui craniu, cu ocaziunea plimbării noastre, fie prin localuri de conferințe, de teatru, concerte, baluri, sau pe stradă, sau chiar în vizite particulare... ». La reflecțiile chimistului, întemeiate pedant pe « sistemul profesorului Gall », Grigorescu răspundea printr-un surîs « sarcastic », scoțînd carnetul de schițe (D, 2 r. și v.)³⁵.

Dintre poezii preferați ai « trinității », Bernath amintește pe Musset, Béranger și Heine, din care se recitau fragmente, supuse apoi unor îndelungi comentarii, « pînă cînd pierdea indulgența ca om nerăbdător maestrul nostru și zărind o oarecare fasciculă a iubitului său Cervantes <...> se regăsea îndată în dispozițiunile sale cele mai plăcute »³⁶. Clasicul spaniol era pentru Grigorescu nu numai un izvor de satisfacții literare, dar și un prilej de a-și vărsa « toată ironia, sarcasmul <...> asupra multor de asemenea natură siluete din sfera conducătoare », susținut de Grecescu prin referiri la Balzac, La Fontaine, Rousseau sau Voltaire (D, 2/a v.). Însușirea cea mai deosebită prin care Grecescu contribuia la serile « trinității » era însă talentul său muzical. Înainte de 1874 luase ființă chiar un trio, lui Grecescu adăugîndu-se alți doi instrumentiști (dintre care unul cînta și în orchestra Teatrului Național), ale cărui concerte, cu bucăți de Mozart, Beethoven, Rossini, Auber și Meyer-

³⁴ Asupra prieteniei dintre Grigorescu și Carol Davila cf. ALEXANDRU DAVILA, *Din torsul zilelor*, I, București, f.a., p. 36–37; ELENA PERTICARI-DAVILA, *Din viața și corespondența lui Carol Davila*, ed. a 2-a, București, 1945, p. 457.

³⁵ Cf. și VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 108: « În aprinderea unei discuții își caracteriza un lucru, o miș-

care, din cîteva trăsături de condeiu... Emoțiunile lui se descărcau numai decit în forme scrise... ».

³⁶ Cu privire la lecturile lui N. Grigorescu și îndeosebi la predilecția sa pentru Cervantes cf. WILLIAM RITTER, *Nikoulai Ion Grigoresco*, în *La Roumanie*, 19–22 august 1907; C.I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 130–131; VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 228.



Fig. 7. — N. Grigorescu: Nud. 1870—1873. Gravură (După placa originală păstrată la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Cabinetul de Stampe).

beer erau ascultate cu plăcere de Bernath și de pictor (D, 3/a v.). Adunările « trinității » aveau loc în atelierul lui Grigorescu din strada Batiștei, încăpere spațioasă « ai cărui pereți se înfățișau cu 4—5 rînduri de tablouri în oleu aglomerate pînă la plafond », o adevărată « pinacotecă », pe care, la lumina lămpii, Bernath și Grecescu rămîneau ore întregi să o admire, cînd nu se îndeletniceau cu răsfoirea « numeroaselor cartoane » ale maestrului (D, 4 r. și v.). La sfîrșitul acestor ore petrecute împreună, prietenii se despărțeau cu sentimentul « de a fi terminat o zi de înaltă sărbătoare » (D, 4 v.).

Dar Bernath nu se mărgini a-l însoți pe Grigorescu în excursii și a participa la serile literare și muzicale ale atelierului din strada Batiște. În două rînduri chimistul puse priceperea sa tehnică în slujba proiectelor artistice ale prietenului său. Prin 1875—1876, Bernath instală astfel la Azilul Elena Doamna, cu sprijinul lui Carol Davila, un cuptor pentru arderea obiectelor de porțelan și faianță pictate de mînă. Davila adusese din Franța o profesoară de desen avînd cunoștințe în această direcție³⁷, căreia Grigorescu se oferi să-i dea îndrumări, cu gîndul de a inaugura astfel o producție de ceramică artistică națională. Bernath și Grigorescu participară la lucrările acestui atelier timp de cîțiva ani, pînă în vremea războiului de la 1877 (E, 1—5)³⁸.

Încă și mai puțin cunoscută este activitatea de gravor a lui Grigorescu, asupra căreia amintirile lui Bernath cuprind precizări esențiale. În primii ani

³⁷ Profesoara se numea Marthe Marie. Cuptorul, instalat în subsolul azilului, a fost dărimat în 1884, din ordinul ministerului. Cf. EMILIA GRECU, *Azilul Elena Doamna*, București, 1944, p. 121.

³⁸ Pictorul nu părăsi însă definitiv această activitate, căci într-o scrisoare din 24 decembrie 1888,

prietenul său Charles de Laforce îl întreba: « Et les poteries peintes, comment vont-elles? » (G. Oprescu, *Corespondența lui Grigorescu*, București, 1944, p. 21). Cf. și L. BACHELIN, *L'art nouveau et la Roumanie*, în *L'Indépendance Roumaine*, 18/30 septembrie 1898.

după întoarcerea sa din Franța, pictorul manifestă « ferma intențiune » de a avea un atelier de gravură în apă tare, « pe aramă și oțel », în scopul de « a reproduce pe această cale tablourile sale mai valoroase și a le înmulți și populariza », precum și în vederea unor opere grafice originale, pe care Bernath le numea « tablouri de eau-forte ». La rugămintea lui Grigorescu chimistul reuși să improvizeze în câteva luni « toată partea obiectivă a unui atelier de asemenea natură », în strîmta și întunecoasa cameră pe care pictorul o ocupa în Pasajul Român. Spațiul neîndestulător din camera artistului împiedică însă pe Bernath să așeze instalația « strict după cum propusese maestrul ». Pentru a avea un atelier de gravură satisfăcător, Grigorescu ar fi trebuit să sacrifice « compartimentul care-i servea ca atelier de pictură », ceea ce firește că artistul nu a acceptat. Datînd din vremea cînd locuia în Pasajul Român, așadar dinaintea de 1874, această încercare a lui Grigorescu de a-și instala un atelier de gravură este contemporană deci cu începuturile în materie ale lui Aman ³⁹. În locuința sa spațioasă acesta din urmă se va putea consacra în chipul cel mai fecund gravurii, în timp ce Grigorescu, datorită poate și temperamentului său, și în orice caz dispunînd de condiții materiale insuficiente, va renunța de la început. Bernath știa de existența cîtorva gravuri « de încercare » executate de Grigorescu și păstrate « probabil în mapele lăsate de maestru în atelierul său de la Cîmpina » (D, 3 și 3/a). Este vorba desigur de cele trei plăci gravate de artist care au intrat în colecția Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România ⁴⁰.

★

Amintirile lui Bernath aduc fără îndoială o imagine autentică a pictorului, păstrată de unul dintre martorii cei mai apropiați ai existenței sale. Le lipsește însă adesea precizia datelor, lucru de care își da seama și bătrînul chimist, atrăgînd atenția lui Istrati asupra faptului că paginile sale au nevoie de « oarecare coordonare cronologică » ⁴¹. Corespondența primită de Bernath de la Grigorescu și Grecescu constituie în schimb un izvor biografic bogat în precizuni ⁴². Cele mai vechi scrisori datează din vara anului 1874, cînd pictorul se afla la Bacău, în tovărășia lui Grecescu. La 26 iulie (st. v.) acesta ajunsese acolo, aflîndu-l pe Grigorescu « bine, voinic și rumen la chip » (scris. 27). Cei doi prieteni meraseră pentru cîteva zile la Iași, oraș pe care Grecescu nu-l cunoștea încă, apucînd apoi prin Tîrgu-Neamț spre Agapia, unde își stabilea, după obiceiul pictorului, « cartierul general ». De aici porniră în excursii prin împrejurimi, vizitînd cu acest prilej mănăstirile Văratecul și Neamțul, precum și schitul Sihla (scris. 28). La 9/21 august erau înapoi la Bacău, așteptîndu-l cu o nerăbdare « à la Grigorescu » și pe Bernath (*ibid.*), spre a întregi trinitatea. Se scăldau în Bistrița « la o moară vestită lingă oraș », îndeletnicire de natură a face ca sănătatea și apetitul excursioniștilor să meargă « excelen-

³⁹ Aman începuse să graveze în 1872. Cf. RADU BOGDAN, *Theodor Aman*, București, 1955, p. 69–70.

⁴⁰ Prof. Simion Iuca, de la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu », a executat recent un tiraj restrîns după cele trei plăci gravate în apă tare, păstrate la Cabinetul de stampe: *Nud, Portret de fată și Car cu boi*. V. reproducerea de la p. 232.

⁴¹ Scrisoarea lui A. Bernath către C.I. Istrati datată « București, 8 octombrie 1907 și 20 februar 1908 ». Arhiva Muzeului « Porțile de Fier » din Turnu-Severin, sub nr. 1877.

⁴² V. scrisorile reproduse în Anexă. Infirmitatea sa pare a-l fi împiedicat pe Bernath de a utiliza aceste scrisori în amintirile sale privitoare la Grigorescu, de care ne-am ocupat mai sus.

tissim » (scris. 29). Cu gândul la prietenul care întârzia, pictorul schiță atunci pe Bernath sosind în gara Bacău, călare pe locomotivă⁴³. Bernath nu putu veni însă, iar Grecescu își anunța întoarcerea în capitală patru zile mai târziu (scris. 29). La 15/27 decembrie Grigorescu, care fusese între timp la București, era tot la Bacău, unde intenționa să mai stea « două săptămîni ». Era obosit, descurajat, neavînd decît « necazuri și contrarietăți în tot » (scris. 3). Am arătat în altă parte că adîncă tristețe a chipurilor de evrei pictate de Grigorescu în lunile de după întoarcerea sa din Italia pare a fi expresia lirică a acestei stări sufletești.

Firul corespondenței se întrerupe apoi, pentru a fi reluat în vara anului 1876. Scrisori din Sinaia, de la Grecescu, și din Cîmpina, de la Grigorescu, aduc lui Bernath, care se află la București, vești despre cei doi prieteni. Pictorul, care spre sfîrșitul lui iulie era la Cîmpina, fusese la Sinaia spre a-l vizita pe Grecescu (scris. 30). Grigorescu se interesa atunci și de fotografie, căci la 2/14 august Bernath era rugat să-i trimită 20 de coale de « hîrtie albuminată » (scris. 5 și 6). Cu alt prilej pictorul ceruse un geam pentru aparatul fotografic (scris. 7 și 31). La 5/17 august, din nou la Sinaia, Grigorescu expedia apoi, prin Grecescu, cîteva desene pentru albumele lui Bernath (scris. 31). La 11/23 august pictorul întreprinse în sfîrșit, însoțit de Grecescu, devenit pentru circumstanță « don Sancho Popa », o excursie la Vîrfu cu Dor, petrecînd o noapte în schitul din « Peștera Montesinos », care nu e alta decît Peștera Ialomicioarei, pe care cei doi prieteni o numeau astfel, amintindu-și de romanul lui Cervantes. Excursia, povestită pe larg de botanist într-una din scrisorile sale, fu ilustrată de Grigorescu prin mai multe desene (scris. 33)⁴⁴.

Știrile pe care le avem pînă acum nu ne permit a preciza data plecării lui Grigorescu în Franța, unde pictorul nu mai fusese din 1869. O vedere din Vittré, datată 1876 (colecția Al. Garoflid)⁴⁵, ne îndeamnă a crede însă că Grigorescu nu mai întârzie mult în țară, pornind la drum prin septembrie. Scrisorile sale din Paris încep însă cu cea din 9 ianuarie 1877, cînd pictorul aștepta vești de la prietenii săi: « Eu sînt sănătos, da' mi-e urît fără voi ! » (scris. 8). De la începutul lui decembrie trecut nu mai avea știri nici de la Grecescu, căruia îi scrisese totuși în mai multe rînduri. Pictorul ducea lipsă de bani, așteptînd 200 de franci pe care cineva îi plătise în contul său lui Grecescu, și arătîndu-se dispus a ceda cu preț redus tablourile pe care le lăsase spre a fi vîndute la Clubul Tinerimii (scris. 9). La 17/29 ianuarie atît Bernath cît și Grecescu îi scriseseră, în sfîrșit. În așteptarea vînzării tablourilor de la club, Grigorescu, care-și investise banii în bonuri domeniiale, ruga pe Bernath să încaseze și să-i trimită valoarea cîtorva cupoane (scris. 10). Cum însă vînzarea tablourilor întârzia, iar comitetul pentru lichidarea bonurilor domeniiale amîna plata cupoanelor, se hotărî să vîndă un bon, căci la 20 ale lunii avea de ridicat « un cadru de 200 fr. », desigur în vederea pînzei pe care o

⁴³ Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Secția de artă grafică, inv. 3874. V. reproducerea, la p. 243. Pe spatele unui alt desen, un studiu pentru *Circiuma de la Bacău*, datat « Bacău 1874 » (ibid., inv. 2335), Grigorescu a desenat chipurile prietenilor săi, pe Grecescu după natură, cîntînd din flaut, alături de Bernath, afectuoasă reminiscență. La aceeași călătorie face aluzie

o scrisoare trimisă mai târziu de pictor lui Grecescu din Paris, ilustrată cu un desen înfățișîndu-l, de astă dată din amintire, pe botanist cu flautul său, (Un fragment al acestei scrisori reprodus în VLAHUȚA, op. cit., p. 104).

⁴⁴ V. reproducerea unuia dintre aceste desene la p. 255.

⁴⁵ Reproducerea în VLAHUȚA, op. cit., p. 165.

pregătea pentru Salon. Cît despre noutăți, scria pictorul lui Bernath, « cre-de-mă că n-am ce să-ți spui, afar' de gargota unde mănînc nu mai știu nimic ». La nesiguranța materială se adăuga starea tot mai precară a sănătății sale: « Cu sănătatea o duc cam în doi peri, afurisitul de stomac are să mă răpuie ! Grecescu mi-a scris că nici el nu e prea bine. Asta m-a întristat. Credeam că numai eu sînt așa de păcătos ! » (scris. 11). Între acestea, primind de la Grecescu însărcinarea de a-i procura cîteva cărți de specialitate, Grigorescu asis-tase la licitația bibliotecii celebrului botanist Brogniart, ceea ce denotă din parte-i un anume grad de inițiere în materie (scris. 12).

Umoarea neagră a artistului crescuse în lunile următoare. În martie Grigorescu vorbea de « poziția morală în care sunt, care în tot cursul iernii nu s-a schimbat de fel » (scris. 15). Grijile bănești îl preocupau neîncetat: « Nesiguranța mă paralizează, mă împiedică chiar de a lucra », va scrie Grigo-rescu lui Bernath la începutul lui mai (scris. 17). Pictorul, care nu împlinise încă 40 de ani, trecea atunci printr-o criză interioară, legată desigur de anume împrejurări biografice, cunoscute astăzi numai în parte, și, poate, de evoluția însăși a artei sale. După ce în țară o critică obtuză căutase a-i impune anecdota sentimentală și « finitul » academic, în Franța același conflict i se înfățișa acum între arta oficială și pictura nouă, reprezentată de grupul impresioniștilor ⁴⁶. O dată mai mult, artistul trebuia să aleagă. Primele sale studii de la Vitré, pictate în toamna lui 1876, mărturisesc orientarea sa cu totul modernă. La Salon intenționa se pare să prezinte un tablou cu figuri, o compoziție poate, căci în martie pictorul împărtășea lui Bernath nemulțumirea sa de a nu fi găsit decît « modele ne esacte și rele », necorespunzînd adică viziunii sale (scris. 15). Ziua « fatală » de 20 martie, ultimul termen pentru prezentarea tablourilor destinate Salonului, trecu astfel, fără ca Grigorescu să-l fi putut depune pe al său (scris. 16). Trimis lui Bernath desigur o dată cu una din aceste scrisori, un desen ilustrează starea de spirit a artistului ⁴⁷. De pe pînza așezată pe șevalet, poate tabloul pe care, în așteptarea « datei fatale », pictorul nu-l putuse termina, ne privește un fel de buhă neagră, cu acest epigraf: « Iată și bietu Grigorescu la Paris ! ». Și totuși la Salonul din 1877 a figurat o pînză de Grigorescu, aparținînd lui George Bellu, expusă sub pseudonimul « N. Dio » ⁴⁸. Era o operă mai veche, pictată la Bacău în 1874, un admirabil *Portret de evreu* ⁴⁹. Afirmatiile categorice ale pictorului ne îndreptățesc să bănuim că Bellu, care locuia în aceeași casă cu Grigorescu ⁵⁰, va fi încercat să-și consoleze prietenul, trimițînd la Salon, fără știrea acestuia, și sub pseu-donim, tabloul pe care îl avea.

Din țară începuseră a sosi vești despre apropiata izbucnire a războiului și, totodată, despre neajunsurile datorate unei situații economice precare.

⁴⁶ V. studiul nostru *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, I (1964), nr. 2, p. 209–278.

⁴⁷ Muzeul de artă din Cluj, inv. G 17. V. reproducerea, la p. 248.

⁴⁸ *Explication des ouvrages de peinture... des artistes vivants exposés au Palais des Champs Elysées le 1^{er} Mai 1877*, Paris, 1877, nr. 721: /Dio (Nicolas) né à Bukarest. /Boulevard de Clichy 1./ Juif moldave. (Appartient à M.G. de Bellio)./ În țară faptul a fost semnalat de ziarul *Tele-graphul* din 10 august 1878, arătîndu-se că sub

pseudonimul « d'Asco » (în realitate: « Dio ») se ascunde N. Grigorescu. Cf. N. VÂTĂMANU, *Grigo-rescu la Salonul Oficial din Paris în 1877*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, II (1955), nr. 1–2, p. 346–347.

⁴⁹ Colecția T. Pagnoud, Septeuil. Tabloul a fost regăsit de noi cu prilejul călătoriei din 1957. Cf. REMUS NICULESCU, *Noi cercetări asupra activității lui N. Grigorescu în Franța*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, V (1958), nr. 2, p. 184, repr. p. 180.

⁵⁰ *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, p. 238.

Nu se știa încă lămurit dacă România va participa efectiv la campanie, altfel decât sub forma unor acțiuni cu caracter defensiv pe linia Dunării. Această nesiguranță era agravată de nerăbdarea opiniei publice, care aștepta ca independența țării să fie cucerită în focul luptelor de către armata română și nu acordată doar printr-un tratat de marile puteri ⁵¹. Speranța se învecina astfel nu o dată în spirite cu nemulțumirea și scepticismul care se reflectă și în atitudinea manifestată de Grigorescu în scrisoarea sa către Bernath din 29 aprilie/11 mai 1877: « Ce am să găsesc în țară decât mizerii și iar mizerii ! Cel puțin așa-mi închipuiesc după câte se zic. Scumpetea tuturor lucrurilor se zice că a devenit escesivă. Aș vrea să știu adevărul de la tine de toate astea și de starea noastră morală » (scris. 18). Pictorul voia deocamdată să se întoarcă mai ales pentru a pune capăt dificultăților financiare care-l chinuiau. Își amânase totuși călătoria pînă spre sfîrșitul lui mai, întrebîndu-se chiar dacă va mai pleca (*ibid.*). Aflînd că Grigorescu dorește să se întoarcă, Davila puse bucuros la dispoziția prietenului său 1 000 de franci ⁵², spre a-i înlesni drumul. Ajutorul prietenesc al lui Davila venea de altfel o dată cu invitația oficială datorată de asemenea intervenției acestuia, prin care Grigorescu era chemat să însoțească trupele române în campanie ⁵³. Pictorul va fi primit această veste în a doua jumătate a lunii, în care timp, la 9/21 mai, avu loc proclamarea independenței. Se hotărî imediat să accepte și printr-o telegramă din 11/23 mai răspunse întrebîndu-l pe Bernath dacă mai poate întîrzia cinci zile, spre a termina un tablou pe care-l începuse și la care ținea în mod deosebit (scris. 19). Două zile mai tîrziu, fără a mai aștepta răspunsul, Grigorescu anunța că pornește spre țară (scris. 20). Sentimentul superior al datoriei față de poporul său învinsese în sufletul artistului scepticismul și oboseala.

Către jumătatea lui iulie Grigorescu se va găsi astfel, alături de prietenul său Grecescu, la Cartierul General de la Poiana, de unde pleca să lucreze în tabăra de lîngă Calafat (scris. 35) ⁵⁴. Coborî pînă la Nicopole, unde luă « crochiuri », reveni la Corabia și se întoarse îndărăt în 2/14 august (scris. 36). La 20 august/1 septembrie fu văzut apoi, instalat sub marea sa umbrelă de peisagist, schițînd, la capătul podului, trecerea armatei peste Dunăre ⁵⁵. La începutul lui septembrie era la Turnu Măgurele, suferind de « niște friguri din

⁵¹ Asupra situației interne în perioada izbucnirii războiului de la 1877, cf. VASILE MACIU, *Condițiile interne ale proclamării independenței României*, București, 1955. Cf. și N. IORGA, *Războiul pentru independența României. Acțiuni diplomatice și stări de spirit*, București, 1927, p. 83—95.

⁵² Socotim că biletul lui Carol Davila privitor la pictor (« L'ami Grigoresco doit revenir, je mets 1 000 francs à sa disposition, informeز télégraphiquement, Davila »). Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Manuscrise, Ms. rom. 417, f. 29), menționat de G. BARBU în *Carol Davila și timpul său*, București, 1958, p. 414, trebuie să dateze din acest moment, adică din luna mai 1877. La fel și scrisoarea pe care o adresează « unui doctor » (G. BARBU, loc. cit.) un anume N.G. Protopopescu (Ms. rom. 417, f. 30—31: « Domnule Doctor, Domnul Davila a fost foarte vesel spunîndu-i că d. Grigorescu dorește întoarcerea și cu atît mai mare plăcere și

D-lui <i>i</i> pune la dispoziție una mie franci. Dv. telegrafiați-l aceasta și binevoiti a ne da adresa d-lui Grigorescu, căci D. Davila printr-un banquier din Paris <i>i</i> va înlesni banii. Primiți, vă rog, D. Doctor, asigurarea distinsei mele stime »). Doctorul este fără îndoială A. Bernath, de la care provine de altfel întregul ms. 417. Davila aflase desigur prin Bernath de dificultățile bănești ale artistului, ca și de dorința acestuia de a « veni imediat în țară », exprimată în scrisoarea lui Grigorescu din 21 aprilie/2 mai 1877 (v. Anexa, nr. 17).

⁵³ Cf. ISTRATI, *op. cit.*, p. 140; VLAHUȚĂ, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁴ Cf. și *Războiul*, 30 iulie 1877: « Pictorul Grigorescu se află la Cuartierul General român, unde a fost chemat să schițeze diferitele mișcări ale armatei noastre, mai cu seamă trecerea grosului ei peste Dunăre, care va fi în curînd ».

⁵⁵ M., *Cîteva zile la Corabia, Turnu-Măgurele și Nicopole*, în *Românul*, 27 august 1877.

cele mai teribile », fiind atins deci de molima care se răspîndise în rîndurile armatei, printre soldații hrăniți insuficient și adesea lipsiți de medicamente (scris. 21). Era totuși mulțumit că se află împreună cu prietenul său Grecescu, ceea ce-l făcea să uite suferințele și primejdiile campaniei. Căpitanul Nicolae Bogdan, un cunoscut al pictorului, fusese ucis de curînd cu prilejul unei lupte (ibid.). Cu puține zile înainte, în satul Ghighen din Bulgaria, Grigorescu înfățișase într-un desen în creion pe viteazul ofițer, prinzînd pe iarbă împreună cu un camarad, nu departe de un bordei — cum va fi fost desigur și acela în care locuia el însuși ⁵⁶.

Deplin restabilit, Grigorescu se pregătea să se întoarcă la Verbița, « sau mai bine aș zice la Plevna », scria pictorul la 11/23 septembrie, « fiindcă mojiicii de turci nu vrea să ne lase să intrăm ». Ceruse lui Bernath « un felinar mic bine condiționat », pe care-l aștepta pe adresa Marelui Cartier, precum și hîrtie pentru acuarelă, tehnică în care a realizat în cursul lunilor de campanie cîteva opere deosebit de prețioase (scris. 22). Cîteva cuvinte dintr-o scrisoare lasă a se înțelege că Grigorescu intenționa să răspîndească prin fotografie, cu ajutorul lui Bernath, imaginea uneia, poate a mai multora dintre operele sale executate în timpul campaniei (scris. 25). Nu știm dacă această intenție a fost realizată atunci, dar mărturia este prețioasă, căci ea dezvăluie dorința artistului de a contribui astfel la orientarea conștiinței publice.

Sănătatea reîncepînd apoi să-l supere, Grigorescu se văzu silit să mai întîrzie totuși la Turnu Măgurele, unde continuă să lucreze. Și cum erau aici, veniți pentru a îngriji răniții, « toți doctorii » din București, printre care N. Kalinderu și V. Vlădescu, Grigorescu regreta lipsa lui Bernath, rămas să lucreze mai departe în laboratorul său de la Eforie. Știrile de acasă îl mîhneau pe artist. Sora sa Elencu fusese insultată de proprietarul caselor din strada Batiște, căruia Grigorescu se oferise a-i plăti, în timpul absenței sale, 600 de franci pe an pentru salonul și camera pe care le ocupa. Păstrase și atelierul din Paris și ruga pe Bernath să trimită proprietarului de acolo, care aflăm că se numea Charles Wallet, chiria pe ultimele două trimestre ale anului 1877 (scris. 25).

De la Turnu Măgurele pictorul trecea adesea Dunărea. « Nicu lucrează mereu, și umblă cînd aici, cînd la Plevna, ca un pașă, dar lucrează », scria Grecescu lui Bernath la 22 septembrie/4 octombrie (scris. 38). Seria scrisorilor adresate de cei doi prieteni chimistului se întrerupe apoi, prin venirea acestuia pe front, pentru scurtă vreme de altfel, episod povestit de Bernath în amintirile sale ⁵⁷. Atunci va fi fost făcută și fotografia care ni-l arată pe Grigorescu la Turnu Măgurele în trăsura sa de campanie ⁵⁸, luîndu-și rămas bun de la

⁵⁶ Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Secția de artă grafică, inv. 2687. Desen în creion, într-un carnet din vremea războiului. O inscripție de mîna artistului, în stînga jos, din care se mai pot citi cuvintele: *Dejun la Ghighin* (sic) ... și *Bogdan*. În starea actuală a desenului numele celui alt ofițer a devenit indescifrabil. V. reproducerea desenului la p. 250. Ofițerul din dreapta este căpitanul Nicolae Bogdan. Satul Ghighen a fost ocupat de trupele române îndată după trecerea Dunării, în ziua de 12/24 august 1877 (T.C. VĂCĂRESCU, op. cit., p. 234).

⁵⁷ V. mai sus, p. 230.

⁵⁸ Despre această trăsură ne vorbește Istrati (op. cit., p. 140): « L-am văzut și acolo, cu căruța sa, un fel de brișcă, ușoară, cu un acoperiș de pinză și 3 cai mici. În ea avea el tot ce-i trebuia, pentru a picta, minca și dormi. Astfel l-am văzut la Grivița, astfel l-am întîlnit în mai multe rînduri, tot în acel costum simplu ce purta de regulă la Cimpina și acoperit cu o haină lungă de pinză albă pentru a-l apăra de praf ». Cf. și *Documente privind istoria României, Războiul pentru independență*, V, p. 553, nr. 1105 din 21 august 1877: « D. Grigorescu



Fig. 8. — N. Grigorescu la Turnu Măgurele, în 1877, luîndu-și rămas bun de la doctorii Bernath, Grecescu, Michail și Vlădescu.

doctorii Bernath, Grecescu, Michail și Vlădescu⁵⁹. O altă fotografie deosebit de revelatoare, executată tot la Turnu Măgurele, ne înfățișează un Grigorescu surprinzător de îmbătrînit, cu fața trasă și priviri febrile⁶⁰.

La 14/26 noiembrie Bernath era iarăși la București, unde o lungă misivă a lui Grecescu îi aducea vești despre pictor, supranumit amical și « fotograful statului ». Grigorescu asistase la luptele de la Rahova (7/19 noiembrie), revenise la Turnu Măgurele și plecase a doua zi la Verbița (scris. 39). La sfîrșitul lunii, în 27 noiembrie st. v., Grigorescu se dusesese iarăși la Plevna, unde avu prilejul să asiste la predarea armatei lui Osman Pașa (28 noiembrie/10 decembrie). La întoarcere, urma să plece îndată la București. Rămînînd singur, Grecescu cerea lui Bernath « flautul magic » și condicile sale cu note, îmbră-

spune că i-ați promis o trăsură; dacă este decis, cereți oficial a se trimite de aici una pentru Cartierul General ».

⁵⁹ Doctorul Vasile Michail (1849–1934), care a lucrat în timpul războiului independenței la spitalul din Turnu Măgurele, a păstrat această fotografie, pe al cărei suport a notat inscripția: « Trăsura de voiaj a pictorului Grigorescu », precum și numele celor ce participă la scenă: « Grigorescu, dr. Bernath, dr. Vlădescu, dr. Grecescu, dr. Michail ». V. reproducerile de la p. 238 și 239. (Document comunicat, ca și albumul menționat în nota

următoare, de d-na Ottilia Oteteleșeanu).

⁶⁰ Păstrată de asemenea de doctorul Michail, într-un album din vremea războiului, cu portrete executate în cea mai mare parte de « G.A. Piltz, photograph in Turnu Măgurello » și de « Weltphotographie, Herman Leon », înfățișînd medici români și străini, ofițeri, soldați, surori de caritate. Fotografia lui Grigorescu, pe care posesorul albumului a așezat-o alături de aceea a căpitanului erou Walter Mărăcineanu, va fi fost lucrată, deși nu poartă nici o indicație, în unul din aceste ateliere. V. reproducerea de la p. 240



Fig. 9. — N. Grigorescu, Alfred Bernath și Dimitrie Grecescu.
Detaliu din fotografia alăturată.

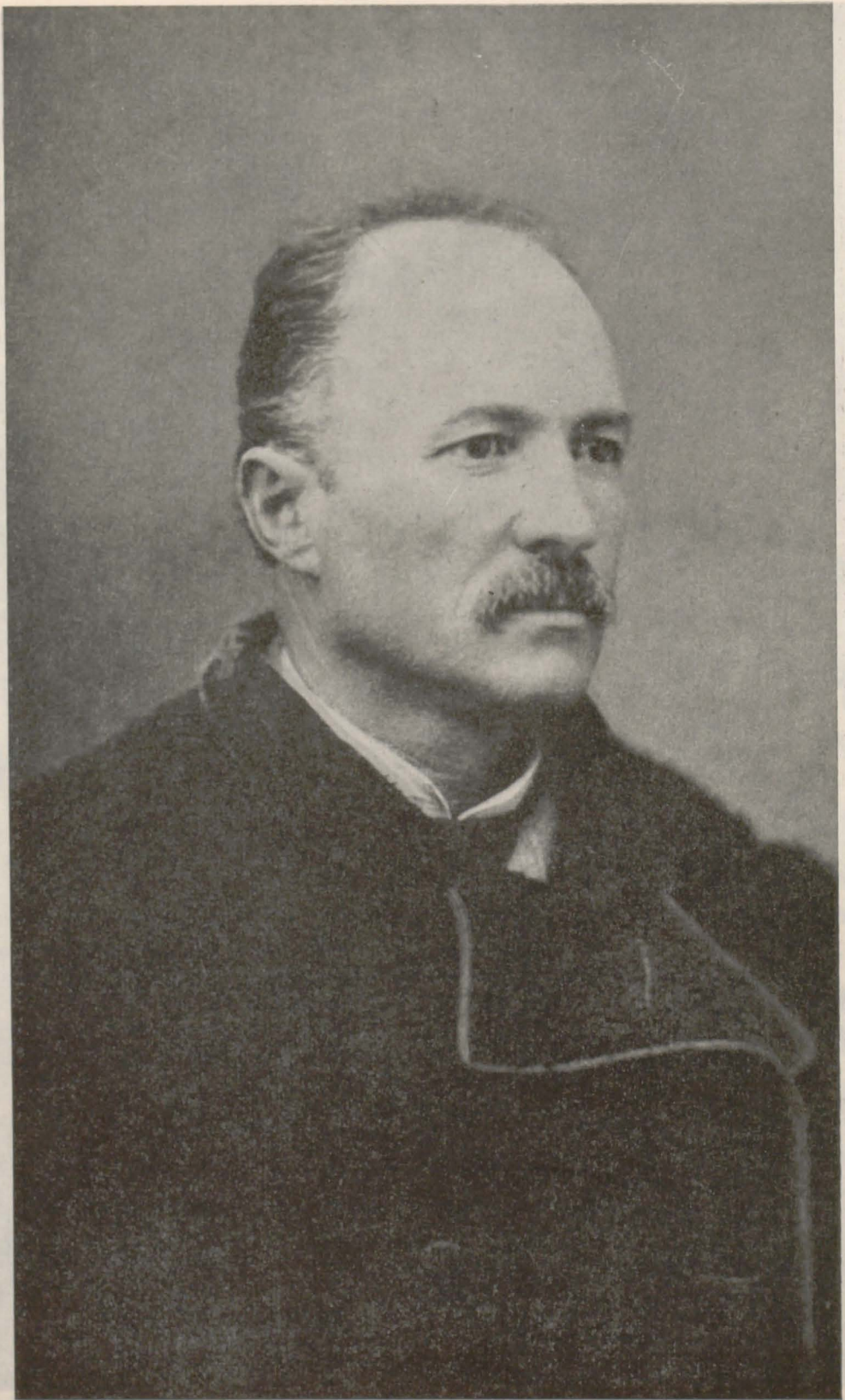


Fig. 10. — N. Grigorescu la Turnu Măgurele în 1877. Fotografie inedită.

cate în « hîrtie cu ape » (scris. 40). Pînă la sfîrșitul războiului Grigorescu nu pare a mai fi revenit pe front, căci la 25 ianuarie /6 februarie Grecescu înștiința pe Bernath că autoritățile militare expediaseră pe adresa pictorului « lada cu arsenalul său de obiecte turcești și zugrăvești » (scris. 41).

Grigorescu a asistat deci la toate etapele campaniei, cu excepția celei din urmă, culminînd cu atacul de la Smîrdan ⁶¹, căruia-i va închina totuși marea sa compoziție terminată în 1885. Cea mai cunoscută dintre operele inspirate artistului de războiul independenței nu este de altfel, cu excepția unor detalii admirabile, și cea mai reprezentativă. În cele cîteva pînze și în sutele de desene executate sub impresia imediată a frontului el atinge însă una din culmile cele mai înalte ale artei sale. Mîndria de a descoperi eroismul celor mulți și umili, de care s-a simțit întotdeauna atît de aproape, mila nesfîrșită în fața suferinței și a morții, deschid în sufletul artistului noi izvoare ale sensibilității. Convinsul realist, discipol, în tinerețe, al pictorilor de la Barbizon și al lui Courbet, găsește astfel în realitatea tragică a războiului prilejul unei experiențe unice, care, ajutîndu-l a depăși criza interioară prin care trecuse în primăvara anului 1877, solicită excepționalul său dar de observație, îi impune o disciplină și-l obligă a-și adapta și, în desen mai ales, aproape a-și reinventa tehnica. De aici drumurile sale necurmate pe front și, în ciuda unei sănătăți mereu precare, dorința sa de a participa la lupte, de a culege, cu riscul vieții uneori, adevărata imagine a războiului. În această năzuință de a descoperi și de a înfățișa adevărul, Grigorescu găsea desigur înțelegerea și prețuirea prietenilor săi Bernath și Grecescu, care, în domenii diferite, urmăreau țeluri asemănătoare. Îi apropia, pe de altă parte, spiritul umanitar care făcu ca serviciul medical român condus de Davila să acorde în timpul războiului o îngrijire deopotrivă de atentă răniților români și turci ⁶², așa cum în arta lui Grigorescu aceeași privire de superioară înțelegere umană îmbrățișează pe învingători și pe învinși. În memoriile sale (*D*, I r.), Bernath se arată pe deplin conștient de noblețea acestei prietenii, sentiment desfăcut « de orice interes individual », al unor oameni « de o pornire rezolută spre o viață laborioasă și cu o tendință neclintită de a conlucra la formarea unei sfere din care lumina, cultura și onestitatea să domineze... ». Cei trei prieteni cultivau un înalt ideal uman.

⁶¹ N. Petrașcu consemnează, desigur după mărturia pictorului, faptul că Grigorescu n-a asistat la atacul de la Smîrdan (*Pictorul Grigorescu*, București, 1895, p. 31).

⁶² Cf. D. GRECESCU, *Schițare din viața și activitatea generalului doctor Carol Davila*, București, 1903, p. 26.

ANEXĂ

După moartea lui N. Grigorescu, Alfred Bernath a clasat, cu ajutorul secretarului său, punînd apoi să fie legate laolaltă, scrisorile și telegramele pe care le primise de la pictor, de la Dimitrie Grecescu și de la un amic al «trinității», profesorul Ștefan Mihăilescu. Volumul de corespondență astfel constituit căpătă titlul *Litopisișii trinității vremelnice 1869—1907. Fragmente din viața pictorului N. Grigorescu* (Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Corespondență, inv. 62.607—62.685). Din acest volum înfățișăm mai jos, în textul lor integral sau în rezumat, scrisorile și telegramele adresate lui Bernath de Grigorescu în anii 1874—1877, precum și o serie de scrisori ale lui Grecescu, mergînd pînă în ianuarie 1878, din care reproducem însă numai fragmentele interesînd biografia pictorului.

La stabilirea concordanței cronologice se va ține seama de faptul că o parte din documentele pe care le publicăm (scrisorile trimise din străinătate și telegramele) sînt datate după stilul nou, spre deosebire de celelalte, datate după stilul vechi. Semnul *, așezat înaintea datei, arată că este vorba de un document datat după stilul nou. Textul rezumatelor a fost imprimat în caractere cursive.

N. GRIGORESCU CĂTRE ALFRED BERNATH

1

Bacău, 11 august <1874>

Bernath este așteptat la Bacău. Pictorul îl roagă să-i aducă o sumă de bani de la un anume Lăzărescu¹ (strada Dionisie, în Batiște), pe care-l prevenise printr-o scrisoare.

Inv. 62.635

¹ Ar putea fi vorba de Alexandru Lăzărescu (1830—1876), autor, sub pseudonimul Laerțiu, al unor articole favorabile artistului, apărute în anii 1870—1872. Cf. REMUS NICULESCU, *Grigorescu și primii săi critici*, cit., p. 154 și 170—171.

2

* Bacău, 27 <august> 187<4>

Doctor Bernath, Colțea, Buc<urești>

Două scrisori, răspuns nu. De nu vii, trimite banii de la Lăzărescu¹, poste-restante.

Grigorescu

Inv. 62.645. Telegramă.

1 V. scrisoarea precedentă.

3

Bacău, 15 decembrie <1874>

Îubite Bernath,

Este un cart de oră de cînd sunt aci. Fusei deja la poștă și nu găsii nici o scrisoare de la tine! Nu cred dragă Bernath să fii supărat pe mine, da poate că și tu, ca mine, n-ai fost mai liniștit ca să te ocupi de astfel de plăceri. Cît pentru mine, de la plecarea mea din București, n-am avut decît necazuri și contrarietăți în tot, încît acu disperat am rupt cu toate și am plecat, lăsînd pe frate-mio¹ bolnav. Este o lună de cînd am mai fost prin Bacău, acompăniind pe frate mio bolnav ca să consulte un doctor. Atunci am găsit o scrisoare de la tine și fotografiile ce mi-ai trimis. Nu ți-am răspuns, contînd pe zile mai liniștite, da am așteptat în zadar.

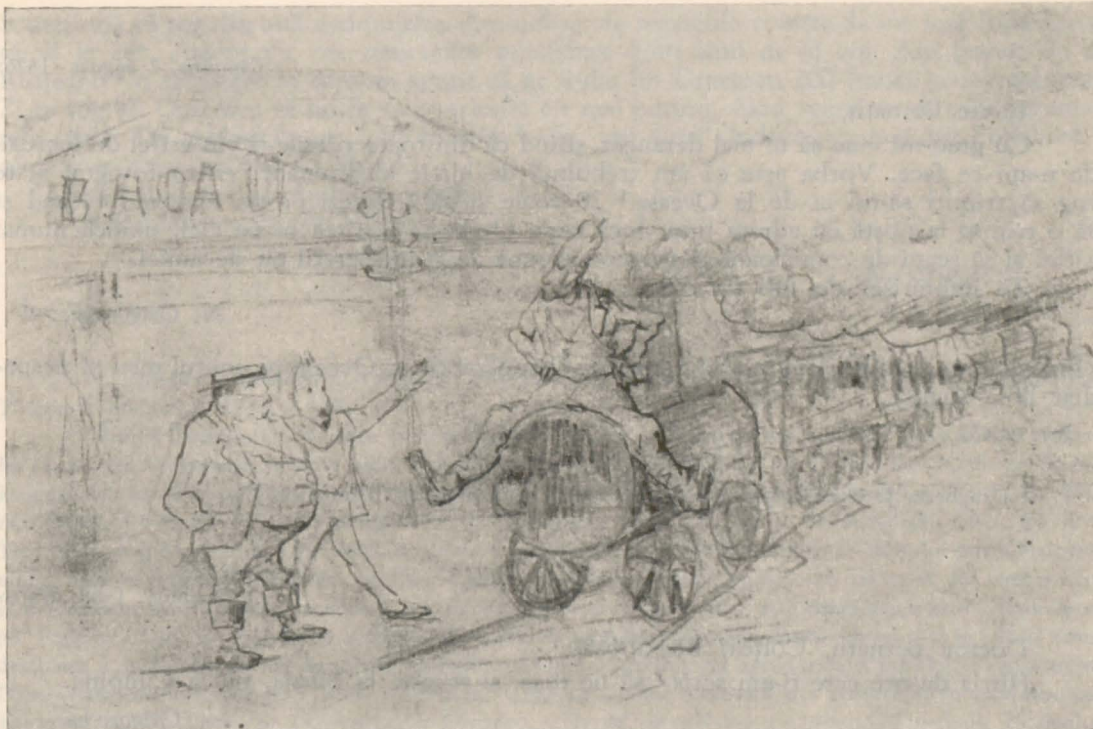


Fig. 11. — N. Grigorescu: Sosirea imaginară a lui Alfred Bernath la Bacău. 1874.
(Muzeul de artă al Republicii Socialiste România).

Sunt silit să scurtez scrisoarea, de frică să nu scap poșta de azi. Ți-oi scrii mai mult altă dată. Aci stau două săptămîni. Scrie-mi te rog. De Grecescu nu-ți zic nimic, desigur că sunt în disgrația lui, da n-are dreptate². Cu casa de nu s-a făcut nimic, te rog nici <nu> te mai ocupa, fiindcă peste o lună poate viu și eu în București și m-oi muta într-însele³.

La revedere dragă amice, te îmbrățișez de mii de ori,

N. Grigorescu

Iartă-mi zgîrieturile și greșala ce am făcut de a începe scrisoarea pe fața <pe> care trebuie s-o isprăvesc.

Inv. 62.636

¹ Asupra lui George Grigorescu, fratele mai mare al artistului, cf. G. OPRESCU și REMUS NICULESCU, N. Grigorescu. Anii de ucenicie, București, 1956, p. 19—25.

² Din această scrisoare și din telegrama care urmează rezultă că, întorcîndu-se la București, Grecescu închiriasse pe seama pictorului o locuință de care Grigorescu pare a nu fi fost mulțumit, arătîndu-se gata să renunțe la arvună. Proprietarul nu accepta însă desfacerea angajamentului, de unde explicabile neplăceri pentru Grecescu.

³ Este vorba probabil de locuința din str. Batiște, în care pictorul urma să se mute împreună cu sora sa Elena Filionescu. Cf. scrisoarea lui Grecescu din 16/28 august 1874 (nr. 29).

4

* Bacău, 18 <septembrie-noiembrie> 1874

Doctorul Bernath, Colțea, Buc<urești>.

Pînă azi nu putut trimite nici veni la Bacău. Sunt desolat de ce am cauzat lui Grecescu¹. Dacă cu perderea arvunii nu își poate retrage angajamentul pentru casă, atunci rămîne pe seama-mi. Scris poștă.

Grigorescu

Inv. 62.646. Telegramă.

¹ V. scrisoarea precedentă, nota 2.

Cimpina, 2 august <1876>

Iubite Bernath,

Cu greu-mi vine să te mai derangez, știind că din toate părțile-ți vin astfel de lucruri, da n-am ce face. Vorba este că am trebuință de hîrtie albuminată pentru fotograf și te rog să trimiți să-mi ia de la Ovessa¹ 20 coale și să o rulezi pe un lemnșor rătund și să o trimiți la poștă cu adresa mea. Încă ceva. Grăbește venirea ta pe aici, fiindcă numai astfel ai să scapi de comisioane și paracomisioane de la indiscreții tăi de amici.

Te îmbrățișez de mii de ori,

N. Grigorescu

<Însemnare marginală de mîna lui Bernath:> Cumpărat de la Ovessa pe contul meu și expediat la 3 august.

Inv. 62.637

¹ Drogheria J. Ovessa, str. Academiei 39. Cf. L'Orient, 9/21 iunie 1877.

6

* Cimpina, 1508 187<6>

Doctor Bernath, Colțea, Buc<urești>

Hîrtia despre care ți-am scris¹ să fie rose, și trimite la Sinaia, nu la Cimpina.

Grigorescu

Inv. 62.647. Telegramă.

¹ V. scrisoarea precedentă.

7

* Sinaia, 17 <august> 187<6>

Doctor Bernath, Colțea, Buc<urești>.

Trimite la Sinaia un geam mat pentru aparat fotografic, 28 centimetre patrați¹. Detalii prin poștă.

Grigorescu

<Însemnare marginală de mîna lui Bernath:> Comandat la dr. König și expediat la 7 august <stil vechi>, prin poștă, Sinaia.

Inv. 62.648. Telegramă.

¹ V. și scrisoarea lui Grecescu din 5/17 august 1876 (nr. 31).

8

* Paris, 9 ianuarie <1877>

Pictorul așteaptă știri de la prietenii săi Bernath și Grecescu, presupunînd în glumă că lungă lor tîcere s-ar explica prin faptul că aceștia... dorm.

Inv. 62.607

9

* Paris, 18 ianuarie <1877>

Dragă Bernath,

Tăcerea voastră mă întristează. Este mai mult de o lună și jumătate de cînd nici de la Grecescu nu mai primesc nimic. Să-l fi plictisit oare cu scrisorile mele? Nu cred.

Scoteți-mă vă rog din astă nedomirire. Am nevoie de serviciile voastre da nu mai îndrăznesc să vi le cer. Aștept cu cea mai mare nerăbdare două linii de la voi. Am primit de la Rioșeanu ¹ o scrisoare în care-mi spune că ar fi dat lui Grecescu 200 franci ce-mi datorea. Zi te rog lui Grecescu să mi le <sic> trimită cât mai curind, fiind mare seceta pînă pozuna-rele mele. De tablourile ce sunt la club ², de nu sunt vîndute, spuneți lui Stoicescu ³ că le dau chiar cu 350 de franci.

Două linii, nu mai mult, da imediat.

Vă îmbrățișez din tot sufletul,

N. Grigorescu

Inv. 62.608

¹ A. Rioșeanu, membru al Clubului Tinerimii. Cf. *Serbarea aniversării de 70 ani a Clubului Tinerimii*, București, 1938, p. 85.

² Clubul Tinerimii, din care pictorul a făcut parte de la 17 octombrie 1872 pînă în 1881 (*Serbarea*, p. 69). Grigorescu întâlnea aici, în saloanele amenajate la etajul II al caselor Resch, de pe Podul Mogoșoaiei nr. 36, pe unii dintre prietenii săi, îndeosebi pe doctorii D. Grecescu (*ibid.*, p. 70), A. Bernath (*ibid.*, p. 59), N. Măldărăscu, A. Marcovici (*ibid.*, p. 75) și N. Kalinderu (*ibid.*, p. 73). Th. Aman se înscrisese încă din 1868, în timp ce Ion Andreescu deveni membru al clubului puțin înaintea morții sale, la 5 iunie 1882 (*ibid.*, p. 55). Clubul Tinerimii poseda numeroase tablouri de Grigorescu și Andreescu, achiziționate, se afirmă, mai tirziu, începînd de prin 1885, sub președenția lui N. Kalinderu (C. PRODAN, *ibid.*, p. 19). Dacă această informație este exactă, tablourile lăsate de pictor în 1876 erau destinate a fi cumpărate de membrii clubului. Asupra colecției de tablouri a Clubului Tinerimii v. DEM. GEORGESCU-VICTORIAN, *Pictura noastră. O vizită la Clubul Tinerimii din București, în Literatură și artă română*, XII (1908), p. 291–301; G. OPRESCU, *Colecția de tablouri a Clubului Tinerimii*, în *Boabe de grâu*, V (1934–1935), p. 75–84.

³ Probabil P. Stoicescu, director la Creditul Rural și membru al Clubului Tinerimii (*Serbarea*, p. 87), în al cărui comitet de conducere fusese ales în ianuarie 1877 (*ibid.*, p. 45).

10

* Paris, 29 ianuarie 1877

Bernath și Grecescu i-au scris în sfîrșit. Grigorescu trimite lui Bernath trei cupoane de bonuri domeniiale și o procură pentru cupoanele altor două bonuri, depuse la Eforia Spitalelor Civile drept cauțiune pentru fratele său George ¹, rugînd pe chimist să încaseze valoarea lor și să-i trimită banii o dată cu prețul tablourilor aflate la Club. Ar dori să știe cu cît se vînd bonurile în țară și dacă un bon rural de 5000 lei vechi a ieșit la sorți.

Inv. 62.609

¹ Pictorul obținuse această slujbă pentru fratele său prin Carol Davila. Cf. scrisoarea pictorului din 29 aprilie/11 mai 1877 (nr. 18).

11

* Paris, 11 februarie <1877>

Iubite Bernath,

Te vestesc că ți-am mai trimis prin mesagerie un bon domeniial și te rog să-mi scrii îndată de l-ai primit — două linii. Dacă pe cupoane n-ai putut lua parale și nici de la tablourile de la Club nu este nici o speranță, atunci vinde bonul și banii trimite-i prin Banca Română care nu ia decît jumătate la sută (să se adreseze directorului băncii). Nerăbdarea mea este motivată fiindcă la 20 a lunii am de plătit un cadru de 200 fr. plus alte mărunțișuri. Dacă cumva poți deocamdată să-mi trimiți paralele după cupoane, poți să mai lași bonul, da asta numai în caz cînd bonurile ar fi foarte scăzute, altfel vinde-l îndată și trimite-mi tot acu. Dacă ție ți-o fi lene să-mi scrii, pune pe popa ¹, bietul popa, tot pe el! Tot el topor de oase! <...> ² crede-mă că n-am ce să-ți spui, afară de gargota unde mîncînc nu mai știu nimic ³. Cu sănătatea o duc cam în doi peri, afurisitul de stomac

are să mă răpue! Grecescu mi-a scris că nici el nu prea e bine. Asta m-a întristat. Credeam că numai eu sunt așa de păcătos! Tu cum mergi cu a ta?

Trimite-mi o fărimătură din pîinea ta blagoslovită, poate că m-oi face bine ⁴.

Vă îmbrățișez și vă doresc,

N. Grigorescu

Inv. 62.610

¹ Poreclă amicală cu care D. Grecescu apare uneori în corespondența prietenilor săi. Cf. A. VLAHUȚĂ, op. cit., p. 104: « Doctorul Grecescu, pentru că-și rade mustățile ca popii catolici, îi zice popă... »

² Cuvînt indescifrabil.

³ Pentru pensiunea Laveur, unde pictorul lua masa cînd se afla la Paris, v. REMUS NICULESCU, *Noi cercetări asupra activității lui N. Grigorescu în Franța*, cit., p. 178—181.

⁴ Probabil un medicament preparat de Bernath.

12

* Paris, 18 februarie <1877>

Dragul meu Bernath,

Deocamdată-ți spui numai că am primit amabila și fantastica ta scrisoare, primit și biletul de 200 fr. Spune iubitelui nostru popa că am primit și de la el o scrisoare, că are dreptate că el mi-a scris despre cei 40 de fr., însă un lucru văd, văd că el n-a primit o scrisoare ce i-am fost trimisă îndată după terminarea mezatului bibliotecii Brongniart ¹, în care îi spuneam nesuccesul meu d-ai lua cărțile de care mi-a fost scris. Spune-i că uvrăgiul de Candolle ², fiind rar a avut mai mulți concurenți și că s-a urcat la 40 fr. și că nu i l-am luat pîrindu-mi prea scump, însă cu acel preț i-l pot avea și prin libreri. Grisebach ³ avînd încă un volum care a apărut acu costă 22 fr. 50. Să-mi scrie imediat dacă trebuie să-i iau aceste două uvrage. Celelalte sunt luate. Deja am însărcinat pe un librer a-mi căuta pe de Candolle.

Voi vă îmbestiați ⁴ zici, da crezi că eu fiin<d>că sunt la Paris petrec nevoe mare? Cu toți la fel dragă amice! Voi într-un fel și eu într-alt fel, și cînd ai căuta, tot acolo iese! Cît despre ce lucrez și despre speranțele mele cele mai apropiate, mă crede că nu știu ce să-ți răspund, mai cu seamă cînd e vorba de speranțe apropiate!

Dragă amice, bonul ce ți-am trimis vinde-l îndată și trimite-mi banii cum ți-am zis, prin Banca Română. Reține costul transportului.

Vă îmbrățișez și vă doresc,

Chi-chi-chi... ⁵

Inv. 62.611

¹ Adolphe Théodore Brogniart (1801—1876), celebru botanist francez.

² Augustin-Pyrame de Candolle (1778—1841), botanist francez din al cărui sistem de clasificare D. Grecescu se va inspira în opera sa capitală, *Conspectul florei României*, București, 1898. Cf. TRAIAN SĂVULESCU, op. cit., p. 496.

³ Relativ recent, în 1873, apăruse traducerea franceză, în două volume, a uneia din lucrările lui AUGUST GRISEBACH (1814—1879): *Die Vegetation der Erde nach ihrer klimatischen Anordnung*, Leipzig, 1872.

⁴ Fr.: « embêtez ».

⁵ Aluzie la porecla « ciocirlanul » atribuită uneori pictorului în glumele « trinității ». Cf. ISTRATI, op. cit., p. 147.

13

* Paris, 19 februarie <1877>

A fost la bancher, care însă, neprimind aviz pentru cei 200 de franci nu poate plăti suma. Pictorul care, conștient pe banii trimiși, făcuse unele plăți, a rămas astfel « făr' de nici o para ». Roagă pe Bernath să întrebe pe bancherul din București ce s-a întîmplat cu banii.

Inv. 62.612

246

* Paris, 22 februarie <1877>.

A primit cei 200 de franci. Așteaptă acum prețul bonului domonial trimis mai înainte.

Inv. 62.613

* Paris, 5 martie <1877>

Dragă Bernath,

Prea multă gentileță, prea mult zel! Ce vrea să zică asta, să-mi avansezi tu cele 200 fr.? Sunt sigur că și cele 200 fr. zise de pe cupoane, sunt tot de la tine! Cu modul ăsta tu mă faci să nu mai am niciodată curagiu să-ți mai cer nici un serviciu. De vrei să îndrep-tezi lucrul vinzînd bonul, oprește toate aceste parale, plus plata ce ai dat la banher și poșta, altfel nu-ți mai cer niciodată nimic. Amicul Grecescu nu mi-a scris nimic apropo de cărți¹. Burticica lui, acu diminuată grație regimului semi-vegetarian cred că n-a fost cauza. Vestea ce-mi dai de moartea bieteii Mmme Young² mi-a întristat inima. Sărmana, biata femeie! Ce suferință, ce martir!

Despre mine dragă amice îmi este greu a-ți vorbi, în poziția morală în care sunt, care în tot cursul ernii nu s-a schimbat de fel. Cu sănătatea merg în doi peri, adică <...³> vorba turcului, însă moralmente...!! De lucru m-am apucat tîrziu, am avut nenorocirea să dau peste modele neesacte și rele, plus dificultățile celelalte, astfel că n-o să pot avea nimic pentru Salonul (ecspoziția anuală) de estimp, astfel că iată un an de pierdut!⁴ Speranța are să fie pentru 1878, da să vedem dacă o să putem ajunge pînă la el? Toate costă scump aci în Paris, numai freurile de model am de zece franci mai în toate zilele, apoi celelalte. În fine, ce-o fi vom vedea, sunt hotărît să merg pînă la capul funii (care s-a scurtat rău).

De astă dată banherul nu mi-a mai făcut nici o dificultate.

Te îmbrățișez,

N. Grigorescu

Inv. 62.614

¹ V. mai sus, scrisoarea pictorului din 6/18 februarie 1877 (nr. 12).

² Probabil soția dentistului Young, care, dînd îngrijiri artistului, ajunse în posesia unei importante colecții de opere ale acestuia. « Dr. Young, dantist american » locuia în casele Capșa, Calea Mogoșoaiei nr. 15 (Românul, 29 aprilie 1873).

³ Două cuvinte indescifrabile.

⁴ Fr.: « une année de perdue ».

* Paris, 28 martie 1877

Dragă Bernath,

Cea din urmă scrisoare a ta fu din 25 februarie, prin urmare vezi că este mai bine de o lună de cînd nu mi-ai mai scris! Grecescu încai el a luat rolul tău naintea deșteptării.

Eu pe aci dragă Bernath tot cum știi, *je broie du noir*. Ziua fatală de 20 martie trecu și nu putui trimite nimic la ecspoziție¹. Acu la anul cine o mai trăi și de oi putea să mai stau pe aci, fiindcă capitalul diminuează într-un chip îngrozitor. Gîndește-te că de cînd mi-ai trimis cele 200 fr. am fost nevoit, ca să pot întîmpina toate nevoile, am fost silit zic să vind aci un bon. Gîndește-te că nu l-am vîndut avantajos, din contra, da ce era să fac. Acu sunt silit să te rog să vinzi pe cel <pe> care ți <l>-am trimis fiindcă am rămas foarte ușurel, și la 15 aprilie vine trimestrul de plătit 350 (chiria), deosebit de alte mărunțișuri. Tot capitalul meu acu stă în două bonuri ce mi-a mai rămas aci, și acele două de la Eforie. Ce o fi vom vedea, sunt hotărît să merg pînă la capul așii. Pe aci duminica viitoare este

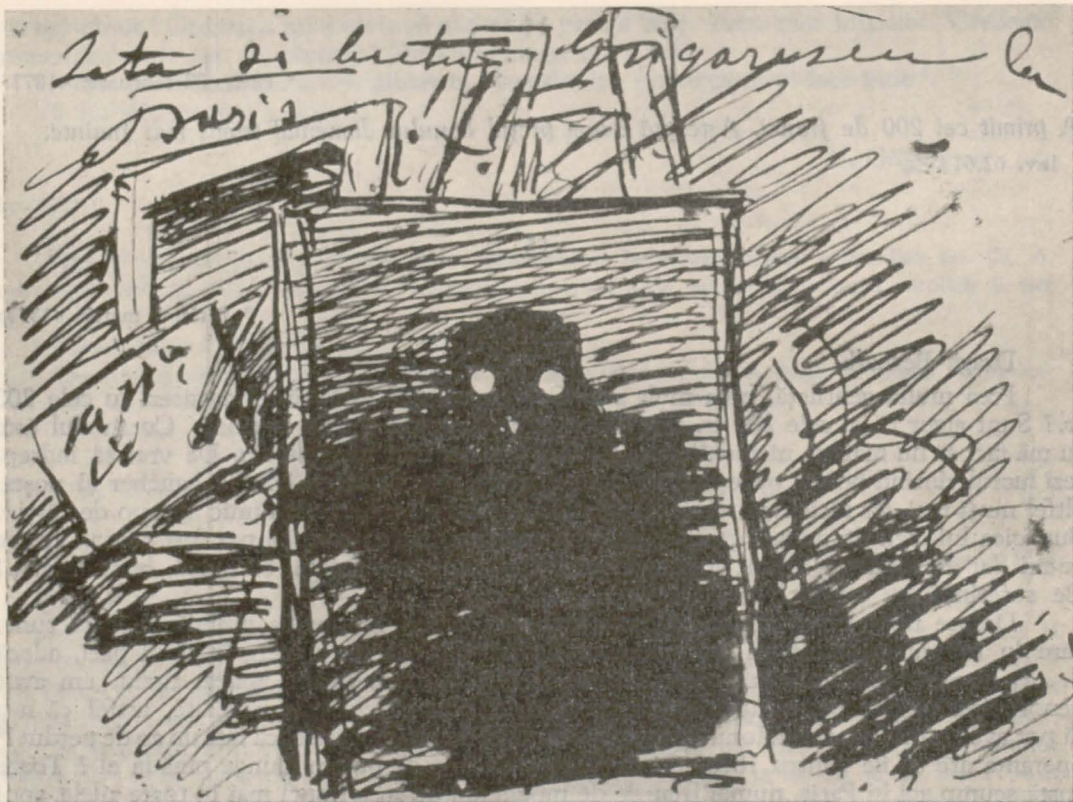


Fig. 12. — N. Grigorescu: Pictorul în dispoziții sumbre. 1877. (Muzeul de artă din Cluj).

Paștele; nu știu la noi când o fi? În fine când o fi vi-l urez vesel și să rog ciocniți și pentru mine, fiindcă eu aci singur n-am cu cine.

Vă îmbrățișez din toată inima ².

<Pe marginea ultimei pagini:> Bonurile trebuie să fie foarte scăzute, cu toate astea vinde-le curind și trimite-mi bani.

Inv. 62.615

¹ În realitate la Salonul din 1877 a figurat, poate nu din inițiativa artistului, un *Portret de evreu*, expus sub pseudonim și aparținând lui G. Bellu. V. mai sus, p. 235, nota 48.

² Partea de jos a filei, care conținea semnătura și, desigur, un desen, a fost tăiată.

17

* Paris, 2 mai <1877>

Dragă Bernath,

Nu întârzia te rog și scrie-mi despre cele ce te-am rugat, nu uita să-mi spui și despre frate-meu George dacă este tot iconom la Ploiești ¹. De ar fi cu puțință să-mi scoateți de la Club cele 500 fr. și trimite aș veni imediat în țeară, fiindcă aș vrea să-mi reglez într-un fel poziția. Nesiguranța mă paralizează, mă împiedică chiar de a lucra! Știu că timpul nu-i favorabil, da ce-i de făcut? Propuneți la Club ca din cele 500 de fr. de mi-ar da 400 m-aș considera ca foarte bine plătit. Te rog nu întârzia a-mi scrii, fiindcă paralele ce am împrumutat sunt pe isprăvit și bonurile acu n-au căutare.

Te îmbrățișez din toată inima,

Grigorescu

Grecescu ce face?

Inv. 62.616

¹ V. scrisoarea pictorului din 17/29 ianuarie 1877 (nr. 10), precum și pe cea următoare.

Pentru ce dragă Bernath faci istorii contra cărora am protestat deja! Te rugasem să cerci dacă nu putem scoate de la Club cele 500 fr. și tu dupe telegrama ce-mi trimiți văd că-mi anunți 200 fr. de la tine! Mă hotărisem să viu în țară mai mult ca să pot să-mi reglez lucrurile ca să nu mai fiu silit a te îmbestia cu miseriile mele de care toată iarna n-am încetat d-ați scri, și de bonurile domeniale, că am trecut peste toate marginile. Te mai iert și de astă dată da și eu m-oi feri d-ați da ocazia d-a mai greși. Plecarea mea am aminat-o pîn pe la finele lunii. Adevărul este că am început a cam esita d-a face astă călătorie. Ce am să găsesc în țară decît miserii și iar miserii! Cel puțin așa-mi închipuesc după cite să zic. Scumpetea tuturor lucrurilor să zice că a devenit escesivă. Aș vrea să știu adevărul de la tine de toate aste și de starea noastră morală. Scrie-mi ce devine Grecescu, fiindcă nu mai țin minte de cînd nu mi-a mai scris. Întreabă-l de a primit cărțile¹.

Dragă Bernath vezi pe d-nul Davila², fă-i scuzele mele că nu i-am scris niciodată și spune-i că-i sunt foarte recunoscător pentru ce a făcut pentru frati-meu George, fiindcă pe lîngă el pote sta și biata soru-mea³ <pe> care n-aș fi fost în stare d-a o ajuta.

Te îmbrățișez dragă amice din toată inima,

Nicu

<Pe marginea primei pagini:> Ți-alătur aci bandelea de la telegraf, ca s-o vezi cît de defigurată a ajuns pîn-aici.

Inv. 62.617

¹ V. scrisoarea pictorului din 6/18 februarie 1877 (nr. 12).

² V. mai sus, p. 236, nota 52.

³ Elena Filionescu, sora mai mare a pictorului. Cf. G. OPRESCU și REMUS NICULESCU, *op. cit.*, p. 17–19.

Dr. Bernath, à Coltzea, Buc<arest>.

Si possible est de <re>tarder mon départ de 5 jours, j'aurai fini un tableau que j'ai en train et auquel je tiens beaucoup. Sinon je partirai immédiatement. Répondez clairement.

Grigoresco

Inv. 62.641. Telegramă.

Docteur Bernath, à Coltzea, Buc<arest>, Roumanie

Pas encore eu réponse à ma dépêche. Décidé. Demain matin je pars¹.

Grigoresco

Inv. 62.640. Telegramă.

¹ Documentele pe care le publicăm confirmă astfel spusele lui N. PETRAȘCU (*op. cit.*, p. 19), după care pictorul, primind chemarea oficială, «sosește în citeva zile». Grigoresco urmă la întoarcere vechiul său itinerariu prin Viena, Lemberg și Suceava, traversînd Moldova. Dintr-un raport datat, desigur după stilul vechi, 21 mai 1877 (st. nou: 2 iunie), aflăm că, în drum spre București, pictorul pierduse o parte din bagaj. Făcîndu-se cercetări, se constată că un locuitor găsisse «pe șoseaua ce merge spre Focșani, între podurile Buzău și Călnău», două tablouri și alte două pinze nelucrate (*Documente privind istoria României. Războiul pentru independență, III, București, 1953, p. 241–242, nr. 469*). Din cauza transporturilor de trupe, circulația regulată a trenurilor fusese oprită, mai jos de Iași, încă din seara zilei de 13/25 mai. Un ziarist francez care venea să asiste la desfășurarea campaniei fu silit astfel să ia diligența pînă la Focșani, unde rămase peste noapte, și de aici spre Buzău, de unde putu porni mai departe cu trenul (*Fr. KOHN-ABREST, Zig-zags en Bulgarie, Paris, 1879, p. 86–90*). Așa va fi făcut citeva zile mai tirziu și Grigoresco, ceea ce explică pierderea tablourilor pe șosea, de pe «imperiala» încărcată de cufere și saci a diligenței (v. descrierea acestu vehicul la KOHN-ABREST, *loc. cit.*).



Fig. 13. — N. Grigorescu: Căpitanul Nicolae Bogdan la Ghighen. 1877.
(Muzeul de artă al Republicii Socialiste România).

Turnu Măgurele, 9 septembrie <1877>

Dorite amice,

Azi patru zile am plecat din Verbița¹, cu niște friguri din cele mai teribile². Azi mă simt mai bine și poate chiar oi fi scăpat, cu toate că n-am încă destulă încredere. În tot cazul profit de asta ca să-ți scriu aste două-trei rânduri. Maiorul Brătianu³ mi-a vorbit de tine, mă consolez cel puțin că tu ești sănătos. Amicul Grecescu mi-a spus că ți-a scris. Tot timpul altfel l-am petrecut binișor și ar fi putut fi admirabil de bine dacă și tu ai fi putut fi cu noi. Fatalist!⁴

Dragul meu mă grăbesc să termin ca să nu scap poșta. Te rog vezi pe proprietarul meu din Batiște⁵, întreabă-l cit cere (chirie) pe un an pentru salon și camera ce ocup. Eu sunt dispus a da 600 de franci. Vezi dacă se apropie, scrie-mi, de nu, pune să cerceteze în altă parte de două încăperi cam în aceleași condiții și cam cu același preț.

Cumpără-mi un felinar mic bine condiționat și mi-l adresează la Marele Cartier, scrisorile asemenea, fiindcă îndată ce voi fi mai bine plec înapoi.

Bietul căpitan Bogdan⁶, care sta în casa unde sunt, alaltăieri când a fost un atac s-a dus ca spectator și dintre cei dintii a căzut mort! Ți-aș da multe detalii asupra acestei loviri, dar n-am timp, cu altă ocazie.

Te îmbrățișez,

Grigorescu

Inv. 62.631

¹ Localitate în Bulgaria, pe platoul dinaintea Griviței. La 25 august/6 septembrie divizia a 4-a română înaintase de la Verbița la Grivița, locul său fiind luat de către divizia de rezervă (T.C. VĂCĂ-RESCU, op. cit., p. 285—286).

² Pentru epidemia de friguri care bîntuia în rîndurile armatei române, v., printre atîtea alte mărturii, raportul doctorului Corvin din 19 august 1877: «Orдонаți a ne trimite printr-un înadins 100 gr. sulfat de chinină, căci regimentul al 6-lea se pune în marș și vă asigur că jumătatea oamenilor

vor rămâne în drum » (*Documente privind istoria României. Războiul pentru independență*, V, București, 1953, p. 514, (nr. 1013).

³ Maiorul Constantin I. Brătianu (1844–1910), din secția topografică a Marelui Cartier. Mai târziu general și, pentru activitatea sa în domeniul cartografiei, membru corespondent al Academiei Române. Cf. St. C. HEPREȘ, în *Analele Acad. Rom.*, S. II, *Partea adm. și dezb.*, XXVII (1904–1905), p. 243–247 și XXXII (1909–1910), p. 54–57.

⁴ Bernath obișnuia să se declare « fatalist ». Cf. AL. ZAHARIA, *op. cit.*, p. 14.

⁵ Asupra locuinței din str. Batiște, v. mai sus, p. 221 și 232.

⁶ Căpitanul Nicolae Lascăr Bogdan (n. 1849), din batalionul al 3-lea de vânători, fu ucis în timpul unui atac pentru cucerirea redutei Grivița nr. 2 (T.C. VĂCĂRESCU, *op. cit.*, p. 378–380). Ziarul *Războiul* din 22 septembrie 1877 relatează astfel moartea sa: « În lupta de la 6/18 septembrie la Plevna el era pe lângă d. colonel Slăniceanu, când văzu că un regiment făcu o mișcare greșită. Deși d. colonel Slăniceanu voi să-l rețină lângă dînsul, el insistă să meargă lângă acel regiment spre a îndrepta mișcarea; toate observațiile spre a-l opri fură inutile. Nobilul tânăr se repezi străbătînd prin ploaia de ghiulele și gloanțe, cu o vitejie eroică, și abia ajuns în capul companiilor ce voia a redresa, două gloanțe îl izbiră în pîntece. El fu decorat pe cîmpul luptei cu Steaua României și după cîteva ore de suferințe oribile expiră ». Pentru cuvîntarea rostită de colonelul Candiano-Popescu la mormîntul căpitanului Bogdan, v. relatarea lui del Valle de Tojo, corespondentul ziarului *Imparcial* din Madrid, în N. IORGA, *Istoria românilor prin căldători*, IV, ed. a 2-a, București, 1929, p. 135; cf. și JEAN LAHOVARY, *Souvenirs d'un volontaire de l'armée roumaine*, Bucarest, 1925, p. 192; GH. CALMUȚCHI, 1877–1878. *Eroii morți. Biografia însoțită de figura lor*, Iași, 1928, p. 74–75. Un desen al lui Grigorescu în care apare căpitanul Bogdan este menționat mai sus, la p. 237, nota 56 și reprodus la p. 250.

22

Turnu Măgurele, 11 septembrie 1877

Dragă Bernath,

Sunt cu desăvîrșire restabilit și mine poate să mă întorc la Verbița, sau mai bine aș zice la Plevna, fiindcă suntem la ușa ei, da unde mojiții de turci nu vrea să ne lase încă să intrăm. Tu, dacă nu-mi vei fi trimis felinarul de care ți-am scris, mai adaugă și 24 coale hîrtie pentru *aquarele*, după modelul ce-ți trimit aci, și care o găsești la libreria în față cu teatrul. Scrie-mi ce-ai făcut cu proprietarul.

Te îmbrățișez,

N. Grigorescu

Pe Grecescu l-am văzut alaltăeri, el este acu căraș-bașa. Transportă răniți din Turnu spre gara Piatra, astfel că are ce să se plimbe de la Piatra la Turnu și de la Turnu la Piatra și tot așa, și tot așa, pînă cînd îi va ieși părul pînă căciulă!

Inv. 62.632

23

<Turnu Măgurele, septembrie 1877>

Ca un uituc ce sunt am trimis scrisoarea la poștă fără să-ți fi pus petecul de hîrtie după care trebui să ei¹. Mai adaug încă două modele și din care să-mi trimiți cîte 12 coale. Trimite-mi și puțin ciai, da puțin, fiindcă sper să nu ernez pe aici. Adresat la Cuartierul General.

Inv. 62.639

¹ V. scrisoarea precedentă.

24

* Măgurele, 25 septembrie 1877

Doctor Bernath,

Adres(e)asă-mi tot aci, la Turnu-Măgurele¹

N. Grigorescu

Inv. 62.644. Telegramă.

¹ V. mai sus, scrisoarea pictorului din 9/21 septembrie 1877 (nr. 21).

Dragă Bernath,

Aseară am avut o îndoită plăcere, văzui pe popa care lipsea de mai multe zile și îmi citi și o scrisoare de la tine. Dacă în locul scrisorii ai fi venit tu, ar fi fost și mai bine, da să vede că așa este scris! Toată lumea, toți doctorii a<u> venit pe aici, numai tu rămăseși ca să păzești Turnul Colții!!! Fatalist!¹ Popa acu a intrat în altă eră. Drul Calinderu² l-a smuls din ghiarele iubitului său părinte³ și l-a numit director al evacuărilor de răniți, astfel că este incomparabil mai bine, cel puțin pentru un timp oarecare. Eu după cum ți-am scris am scăpat de friguri, da acum mă lupt cu nenorocitul de stomac, care devine din ce în ce mai rebel. La Verbița nu m-am mai întors, da am lucrat aci și poate că în curând <i>ți voi trimite ceva, ca după <...>⁴ să facem o fotografie și să o răspindim⁵.

Dragă Bernath, alaltăeri Drul Vlădescu⁶ mi-a spus ceva despre ce s-a întâmplat soru-mi⁷ cu mizerabilul de proprietar. Mi-a spus că i-ar fi intentat și proces... Ce s-a făcut? Eu ți-am scris să intri cu el în vorbă pentru casă⁸, da acu, după cele ce se întâmplă, gîndește-te că este cu neputință să mai stau acolo. Soru-mea este poate tot atît de culpabilă, fiindcă-l știa și ar fi trebuit să facă tot ca să nu dea ocazie brutului ca să insulte. Cînd vei avea timp spune cum s-a întâmplat, fiindcă Vlădescu mi-a spus într-un chip foarte vag. Cît pentru casă, te rog însărcinează pe vreun samsar ca să-mi caute două încăperi cam în acele condițiuni.

Amice, mai primește încă o sarcină! La Paris am să plătesc chiria pe trimestrul de iulie pînă la octombrie și de la octombrie pînă la ianuarie, care fac 700 franci plus 12 fr. *porte et fenêtre*, și cum nu o să pot fi la Paris pînă la 15 octombrie, termenul de plată, te rog pe tine să trimiți din banii ce sunt la tine acești 712 franci, și iată cum. Trimite banii către un bancher la Paris, care bancher să fie însărcinat a vesti pe Mr. Charles Wallet, boulevard de Clichy n° 11, proprietarul casii unde stau (n° 1), ca să vie a-și primi acele 712 fr. și a da în schimb două chitanțe în regulă pentru trimestrul de iulie și trimestrul de octombrie, și anume pentru atelierul ce ocup, *boulevard de Clichy n° 1* și chitanțele să ți le trimită ție⁹.

Scrie-mi te rog și scrisorile adresează-le în Turnu Măgurele, strada Marinescu n° 15. Scrie-mi de mi-ai trimis ce te rugasem (hîrtie)¹⁰.

Te îmbrățișez de mii de ori,

Grigorescu

Inv. 62.633

¹ V. mai sus, scrisoarea pictorului din 9/21 septembrie 1877 (nr. 21). nota 4

² Doctorul Nicolae Kalinderu (1835–1902), care poseda tablouri de Grigorescu încă din 1873 (v. mai sus, p.227), va achiziționa de la pictor un mare număr de desene din vremea războiului independenței, trecute apoi în posesia vărului său I. Kalinderu, și aflate astăzi la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România. Membrii «trinității» avuseseră prilejul de a-l întâlni pe N. Kalinderu la Clubul Tinerimii din care făceau cu toții parte. (V. mai sus, scris. nr. 9, nota 2). Cf. VICTOR GOMORU, GH. GOMORU și MARIA V. GOMORU, *op. cit.*, I, p. 219–220.

³ Pictorul scrisese întâi: «din ghiarele lui Davila». Cu acesta din urmă Grecescu avusese un diferend, amintit și în scrisoarea sa către Bernath din 22 septembrie/4 octombrie 1877 (nr. 38). Natură generoasă și energică, Davila era se pare extrem de irascibil. Grecescu, care datora formația sa științifică sprijinului acordat de Davila, va închina mai tirziu binefăcătorului său pagini pline de admirație și recunoștință, nu fără a semna și această particularitate temperamentală: «Un singur lucru se poate imputa caracterului său de om ales: Davila ca șef și cu ai săi la serviciu era sever și iute; în supărarea sa devenea uneori de necunoscut, peste măsură, uneori pe nedrept, mîhnind pe unii, supărînd pe alții, ceea ce i-a înstrăinat multe simpatii și a răcit pe unii din cei ce-l considerau, din cei ce-i păstrau o iubire și devotament. Totuși aceste lucruri se pot considera ca o cantitate neglijabilă pe lângă marile sale calități și pe lângă lipsa de răutate în sufletul lui». (D. GRECESCU, *Schișare din viața și activitatea Generalului doctor Carol Davila*, p.28; cf. și G.Z. PETRESCU, *Carol Davila*, București, 1930, p. 64).

⁴ Cuvînt indescifrabil.

⁵ Din acest pasaj, din nefericire nu destul de lămurit, ar rezulta că pictorul își propunea să multiplice prin fotografie una din operele sale realizate pe front, poate un desen. În anii următori Grigorescu va multiplica, precum se știe, prin heliogravură, o parte din compozițiile sale inspirate de

război, întâmpinând însă în această inițiativă totală nepăsare a oficialității. (Cf. C. I. ISTRATI, *op. cit.*, p. 149–150; N. PETRAȘCU, *op. cit.*, p. 19; VIRGIL CIOFLEC, Grigorescu, București, 1925, p. 29).

⁶ Dr. Vasile Vlădescu (1842–1883), fost elev al școlii lui Davila, își continuă studiile la Paris, în anii cînd se afla acolo și pictorul. Decorat cu Steaua României pentru servicii aduse în timpul războiului independenței. Cf. VICTOR GOMOIU, GH. GOMOIU și MARIA V. GOMOIU, *op. cit.*, I, p. 457–458.

⁷ Elena Filionescu.

⁸ V. scrisoarea pictorului din 9/21 septembrie 1877 (nr. 21).

⁹ Asupra acestei locuințe pariziene a pictorului v. mai sus, p. 228.

¹⁰ V. scrisoarea pictorului din 11/23 septembrie 1877 (nr. 22).

26

Turnu Măgurele, 22 septembrie 1877

Dragă Bernath,

Nu-ți scriu nimic fiindcă amicul Grecescu știu că ți-a scris și tot prin această ocazie¹, însă vreau numai să te rog să vezi pe maiorul Brătianu. Întreabă-l dacă însărcinarea ce i-am dat către Dnul Ministru este un fapt împlinit². De nu, te rog trimite-mi din banii ce mai rămîn la tine două sute de franci. Iată tot.

Ți-am scris mai deunăzi da n-ai izbutit a o descifra. Nu uita metoda recomandată (baie de piccioare).

Nicu

Inv. 62.634

¹ V. scrisoarea lui D. Grecescu din 22 septembrie/4 octombrie 1877 (nr. 38).

² Însărcinarea dată maiorului Brătianu se referea desigur la plata indemnizației de 1 000 lei lunar pe care pictorul o primea pe front. Ordinul de a i se elibera banii pe lunile august și septembrie veni însă cu o mare întârziere, la 14 octombrie 1877. Cf. V. MIHORDEA, Știri din războiul pentru independență, în *Revista istorică*, XXIX (1943), p. 284–285.

DIMITRIE GRECESCU CĂTRE ALFRED BERNATH

27

Bacău, 26 iulie <1874>

Dragă Bernath,

Ajunsei în Bacău și eaca că îți scriu de aici numai și numai ca să se știe. Grigorescu se află bine, voinic și rumen la chip. Să-l erți dacă nu-ți scrisese el pentru că îi apucau eu înainte. Poimîne ne-am hotărît să mergem pentru vro trei, patru zile la Iași, ca să văd și eu Eșul. De acolo vom apuca-o spre Neamțu la Agapia, unde credem că vom avea a rămîne citva timp acolo. Nefiind acum încă fixați cu cuartierul nu-ți putem da adresa. Pînă cînd este să ne revedem, primește salutările și îmbrățișările de fraternitate ale celor doi stîlpi ai trinității indisolubile.

Grecescu

Inv. 62.667

28

Bacău, 9 august <1874>

Dragă Bernat,

Tocmai astăzi la orele 2 p.m. am ajuns în Bacău din călătoriile făcute într-o parte a Moldovei de sus și anume: mai întîi am fost la Eși, de unde eșirăm acum zece zile; de aci am purces la Tîrgu-Neamțului, apoi la mănăstirea Agapia, unde ne-am întocmit cuartierul general. Fiind la Agapia am vizitat toate locurile dimpregiur și mănăstirile principale: Varaticul, Sichla, Neamțul etc.¹. Cît despre modul cum am petrecut aceste zile și impresiile

ce ne-au lăsat, rămîne a şi le nara cu graiul. Noi acum rămînem în Bacău pînă la venirea ta. De aceea nu pierde timpul şi scrie-ne fără multă întîrziare cînd porneşti. Previne-ne mai devreme şi precis ca să venim la gară să te luăm, căci altminterea se poate încurca întîlnirea noastră prea mult. Adresa la « poste-restante » <...> Te dorim cu toţii şi aşteptăm cu nerăbdare — à la Grigorescu — ca să vii şi tu. Pînă la revedere, te îmbrăţişez frăţeşte.

Popa ²

Inv. 62.668

¹ Grecescu va relata pe scurt această excursie în articolul său *O herborisaţiune pe la monastirile Agapia, Varaticul şi Neamţul*, apărut în *Revista contimporană*, IV (1876), nr. 8, p. 117: « Cu ocaziunea unei primblări prin Moldova pe la finele verii anului 1874 împreună cu amicul N. Grigorescu, celebrul nostru pictore, am făcut şi o mică staţiune în prima jumătate a lui August la monastirea Agapia. Aici ne fixaserăm, ca să zic aşa, cartierul nostru general; apoi, în fiecare zi, preimblările noastre începeau de dimineaţa şi ţineau mai totdeauna pînă în seară: unul ocupat cu colorile a desine colţurile pitoreşti care abundă în toate părţile acelei părţi frumoase a României noastre; celalt a căuta şi culege plantele şi florile ce împodobesc acele interesante locuri ». Cf. şi ISTRATI, *op. cit.*, p. 148.

² V. mai sus, scrisoarea pictorului din 31 ianuarie/11 februarie 1877 (nr. 11), nota 1.

29

Bacău, 16 august <1874>

Regretă că Bernath n-a mai putut veni la Bacău. El însuşi va pleca în curînd spre Bucureşti, lăsîndu-l pe Grigorescu singur. Pînă la venirea lui Grigorescu, Bernath să nu se mai ocupe de găsirea unei locuinţe pentru pictor ¹. Urmînd a locui împreună cu sora sa ², acesta va trebui să-şi ia « o casă a parte ». Grigorescu are mare nevoie de banii în privinţa cărora i-a scris lui Bernath ³. Pînă la plecare, Grecescu şi « kokonul Nicu din Bacău » fac « hydrotherapäische-curd de apă rece la o moară vestită lîngă oraş » ⁴. Amîndoi se simt cum nu se poate mai bine: « sîndtatea noastră şi apetitul merg într-un mod excelentissim » ⁵. Scrisoarea este semnată « Grecescu şi N. Grigorescu, membrii trinităţii uneia şi indisolubile ».

Inv. 62.669

¹ De găsirea locuinţei se va ocupa Grecescu. Cf. scrisoarea pictorului din 15/27 decembrie 1874 (nr. 3) şi telegrama publicată sub nr. 4.

² Elena Filionescu. Trei ani mai tîrziu, în 1877, Elena pare a locui în micul apartament al pictorului din str. Batişte, căci în lipsa acestuia are un diferend cu proprietarul. Cf. scrisoarea lui Grigorescu din 17/29 septembrie 1877 (nr. 25).

³ Cf. scrisoarea pictorului din 11/23 august (nr. 1) şi telegrama din 15/27 august 1874 (nr. 2).

⁴ Istrati îl văzu pe Grigorescu « mai mult timp la Bacău, pe prundişul Bistriţei, sub podul cel vechi, Căpcana, cum (i)j ziceam noi, de la Letea (...), şi la moara de mai sus, unde lua şi băi » (Doi lăceferi, p. 115).

⁵ Pictorul, însoţit de prietenul său Grecescu, fu întîlnit de Istrati şi la « Hotel Georges », o circiumă din Bacău ținută de un sirb (*ibid.*, p. 147–148).

30

Sinaia, 27 iulie <1876>

L-a aşteptat zadarnic pe Bernath, fie la Sinaia, fie la Cîmpina (unde se afla Grigorescu). Numit, în amintirea călătoriei din 1874, şi « coconul Nicu din Bacău », pictorul « a venit duminica trecută aici şi a plecat tot cum a venit ».

Inv. 62.651

31

Sinaia, 5 august 1876

De două zile Grigorescu se află din nou la Sinaia. Cei doi prieteni expediază lui Bernath mai multe desene, desigur caricaturi din seria « trinităţii », pe care chimistul le colecţiona: « Îţi trimitem de aici, pentru pinacotheca noastră, câteva tablouri care sperăm că vor putea

a-și găsi loc pe lângă celelalte ». Pictorul scrisese lui Bernath rugându-l să-i procure « un geam la aparatul de fotografie », ce trebuia expediat acum la Cîmpina, unde Grigorescu avea să se întoarcă în seara aceleiași zile¹.

Inv. 62.652

¹ Pînă să primească această scrisoare, Bernath va expedia însă articolul fotografic cerut la Sinaia. Cf. însemnarea sa din 7/19 august pe telegrama pictorului din 5/17 august 1877 (nr. 7).

32

Sinaia, 10 aug<ust> 1876

Grigorescu a fost la Sinaia « vreo patru zile » și s-a întors la Cîmpina. Grecescu îl așteaptă să vină în cursul săptămîinii spre a face împreună o excursie « la Virful cu Dor și de acolo la Peșteră ».

Inv. 62.653

33

Sinaia, 16 august 1876

Scumpe Bernat,

Mercurea trecută priimii d-o dată două scrisori din Cîmpina de la cuconu Nicu: în una îmi zicea să trămit nește lucruri ce le uitase aici și în cealaltă că după cîteva zile a să vină să mergem la Virful cu Dorul. Abia terminai lectura acelor scrisori, cînd iată și coconu Nicu că intră pe ușă. A doua zi de dimineață și pornirăm la Virful cel cu Dorul (vezi



Fig. 14. — N. Grigorescu: Dimitrie Grecescu în drum spre Virful cu Dor. 1876.
(Muzeul de artă al Republicii Socialiste România).

fig. I, II și III)¹. După ce dejunărăm nițel, dară bine, sub poalele acestui moț, luarăm (în lipsă de ochian) sticla ce deșertărăm și, prin fundul ei cel unguresc, uitându-ne spre București, ziărirăm Colțea și un cazan în care apele minerale, și alte substanțe de analizat, cloco-teau la temperatura de 45 mii grade Telzius. În acei aburi pare că ziărirăm asemenea și blonda figură a ta ce avea aerul a se desfăta în imensitatea vaporilor ce eșeau din acel « caldarium » (ved. fig. VI). Această viziune ne intristă mult și, ca să ne treacă impresiunea ce încercărăm, părăsirăm acest virf spre a merge la Peștera Montesinos², unde Don Nicu de Bacău, însoțit de Sancho Popa³, voi să văză aventurile întimplante unei cavalcade alcătuită de cițiva cavaleri și de un consul ce se zice că este din Francia. Era să uit: călăuza acestei cavalcade era un vechi general cu capul pus pe tel (căci îi tremura mereu capul)⁴.

Pe drum, spre Peșteră, aflărăm și istorica aventură «a» nenorocitului, fatalistului cioban, care a dat loc numelui « Virful cu Dorul »⁵. Scoborînd în valea Ialomiței, găsirăm păduri ciudate (cu brazi) în care unii brazi erau fără foi și, de sus pînă jos, galvanizați, avînd un aspect argintiu. Seara maserăm în peșteră, în nește găuri de șoareci, într-o coșare mică, ce se zice că era chiliile unei mici monastiri, și pe nește fîn de curînd cosit, pe care dormise, în ajunul ajungerei noastre aci, princesele, cavalerii și generalul ce-i întilnisem la Virful cu Dorul. Aceștia toți, neaducînd cu sinele ce le trebuia, au petrecut noaptea aci, tot în starea precum se găseau pe cai ziua. Noi, după ce ne-am preparat o ciorbă de miel cu borș și o frigare de cotelete de berbec, am mîncat bine, beut bine și așternut și mai bine. Apoi Sancho Popa a adormit ca un mucenic, însă Don Nicu a vînat toată noaptea în pat nește epuri pe care naturalistii îi numesc curat *pureci de monastire*. Acești pureci, cînd dau de herbivori, cumu-s călugării și alții, nu fac nici un rău; însă cum dau de pielea carnivorilor sunt *nevoe mare*⁶.

A doua zi după «un» dejun fericit prin apetitul nostru și prin proviziunile cu care experimentatul Don Nicu încercase un al trelea cal, pornirăm la Strunga. Aci ne primblărăm puțin și prin împărăția austro-ungară, văzurăm Piatra lui Craiu și Păpușa, care era mai cu totul în nouri. Bine că venirăm aci! Căci, pînă aci, Don Nicu luase drept păpușe un colțuleț din poalele Leotei. Astă dată el era cît p-aci să facă ce a făcut Sancho Popa la Cîmpina. Întorcîndu-ne acasă, adică la Sinaia, nu la București acasă, găsirăm că poștea ne adusese cîteva pachete și o scrisoare mare, pe care Don Nicu din eroare o luase drept *Neue Freie Presse*⁷, însă lesne puturăm vedea că nu era jurnal ci epistola ta. Nu-ți poți închipui setea cu care o cetirăm împreună și din mare ce ni se păru la început o găsirăm că era prea mică. Am fi dorit să fi fost cel puțin de 10 ori mai mare <de> cum ni s-a arătat. Mă pusesem a-ți scrie îndată după reîntoarcerea noastră din această excursiune, însă am fost nevoit a întîrzia nițel, nu din obiceiul meu, dară din circonstanțele ivite, pe de o parte reîntoarcerea la Cîmpina a lui Don Nicu, iară pe de alta că, îndată după el, am avut de oaspe pe dr. Davila la mine, ceea ce mi-a întrerupt firul.

.....

Încolo, merg cu toate aici foarte bine și sunt foarte mulțămît, pînă ce voi avea plăcerea a mă întoarce și a te revedea la București împreună și cu coconul Nicu. Pînă atunci priimește de aici fraternelmele mele îmbrățișări și sentimentele indisolubilei noastre treiimi.

Grecescu

Inv. 62.654

¹ Expediate de Grecescu lui Bernath, cele șase desene ale lui Grigorescu ilustrînd episoade din această excursie au intrat apoi în posesia lui Emanoil Bucuța, care, fără a cunoaște scrisoarea de față, le-a descris și reprodus în articolul său *Botanica și Nicolae Grigorescu (Pietre de vad, III, București <1945>, p. 47—51)*. Ele se găsesc în prezent la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Secția de artă grafică: I *Grecescu excursionist* (inv. 3868); II *Grecescu și Grigorescu rostogolindu-se pe un povlîniș* (inv. 3869); III « *Aici să facem puțină herborisație* » (inv. 3870); IV « *Acum să mai mergem și pe jos* » (inv. 3871); V « *Dejunul: Sub Virful-cu-Dorul* » (inv. 3872); VI « *După dejun: Pe Virful-cu-Dorul* » (inv. 3873). Legende desenele III—VI sînt cele scrise de Grecescu pe fiecare dintre ele la expedierea scrisorilor. Cf. și PERPESCIUS, *Botanica și Nicolae Grigorescu*, în *Revista Fundațiilor*, XIII (1946), p. 692—694.

² Grecescu se referă la un cunoscut episod din *Don Quijote* (Segunda parte, XXII), lectură predilectă a pictorului și a prietenilor săi (v. mai sus, p. 231). « Peștera Montesinos » <de fapt: peștera lui M.>, despre care vorbește botanistul numind astfel Peștera Ialomicioarei, fusese vizitată de Grigorescu și cu alt prilej, căci în expoziția din 1873 au figurat, printre operele sale, un portret al starețului de la

schitul Peștera (Catalog, ed. a 3-a, nr. 229) și o vedere a schitului (ibid., nr. 279). Ultimul din aceste două tablouri, aflat într-o colecție particulară, a fost publicat sub titlul greșit *Monastère de Dambovicioara* în albumul *La Grande Roumanie*, Paris, 1929.

³ Aluzie la Don Quijote de la Mancha și la scutierul său Sancho Panza. Întreaga frază urmărește de altfel să evoce atmosfera celebrului roman.

⁴ Generalul Christian Tell (1807–1884), fost ministru al Instrucțiunii, în anii 1871–1873.

⁵ Pentru o variantă a legendei, culeasă de la un bătrîn țăran din Pietroșița, cf. PAULINA BRĂTESCU, ION MORUZI și C. ALESSANDRESCU, *Dicționar geografic al județului Prahova*, Tirgoviste, 1897, p. 632.

⁶ Itinerariul celor doi prieteni, de la Sinaia la Virful cu Dor și de aici la schitul Peștera, era de altfel urmat adesea de excursioniștii vremii. Un vechi ghid turistic, care prin stilul său naiv stîrni hazul lui Caragiale (*Opere*, II, București, 1960, p. 337–340), recomanda același itinerariu vizitatorilor Sinaiei (IEROMONAHUL NIFON, *Preumblările la Sinaia sau descrierea pe scurt a pozițiunilor celor mai frumoase ale Sinaiei, cari se pot vedea fiind în apropiere*, Ploesti, 1885, p. 24–26). Adăpostul oferit călătorilor de schitul Peștera, «un pat moale de fin» etc., este descris firește aici în culori mai îmbietoare decît în epistola lui Grecescu.

⁷ Ziar austriac, apărea la Viena.

34

Sinaia, 29 august 1876

Excursia la Virful cu Dor i-a lăsat pictorului o plăcută amintire: «Cei din Cîmpina tot <î>și mai arunc privirea pe la poalele Virfului cu Dorul». Grecescu speră că săptămîna viitoare se va întoarce în București.

Inv. 62.655

35

Poiana, 1877 iul<ie> 20

Dragă Bernath,

Sunt zece zile că ne aflăm la Poiana ¹. Cuconu Nicu era să-ți scrie de acum patru zile, și, neavînd subiect, a întrerupt șirul ce începuse, lăsîndu-l pentru altă dată. Nici eu n-am ce să-ți narez de aici. De aceea nu te aștepta la mai mult din cele ce vezi în aste linii. Pentru noi interesul cel mai mare este a ne ține în curent care încotro ne găsim. Nicu de vro trei zile este în tabăra lingă Calafat unde lucrează ². Azi, mine, sau știu eu cînd, are să se întoarcă pe aici, însă pentru cît? Eu nu știu încotro voi avea a porni și peste cît timp, poate că acel timp va fi numai de cîteva zile.

Am văzut pe Gheorghiu ³. <Î>i e tare dor de tine; îți trimite îmbrățișări multe. Te rog scrie-ne ce faci, de ai să vii și tu la Calafat și cînd, căci atîta coconu Nicu cît și eu vom avea trebuință de a te mai încărca cu cîte ceva să ne aduci. Știm că aceasta este un abuz asupra prieteșugului, însă dupe cum zice și Nicu, «tot ești tu de beilic ⁴ pentru toți, de ce să nu fii și pentru noi?»

Primește, dragă amice, îmbrățișările noastre pline cu dorul tău.

Grecescu

Inv. 62. 656

¹ Localitate situată în apropiere de Calafat. La 17 iulie 1877 noile regimente de dorobanți și artilerie își primiseră aici drapelurile, înainte de a pleca pe front (T. C. VĂCĂRESCU, *op. cit.*, p. 128).

² În ziua de 20 iulie 1877 bateriile românești din Calafat bombardează Vidinul. Artileria turcească răspunde, distrugînd mai multe case din oraș și omorînd un soldat din regimentul I Dorobanți. Cf. *Documente privind istoria României. Războiul pentru independență*, V, p. 67 (nr. 135).

³ Maiorul Zamfir Gheorghiu, șeful secției genului din Marele Cartier la 7 mai 1877 (T. C. VĂCĂRESCU, *op. cit.*, p. 37), apoi la 4 august, comandant al genului în divizia de rezervă (ibid., p. 191), mai tîrziu general. Între acest ofițer și N. Grigorescu se legă o prietenie durabilă, al cărei ecou întîrziat

este o scrisoare din 20 august 1897 pe care generalul o semna « Zamfir, soldat prost »: « Dragă băiete, eu pe tine te-am avut totdeauna în memoria, cât și în inima mea... ». Cf. G. OPRĂSCU, *Correspondența lui N. Grigorescu*, p. 79. (Emitentul scrisorii figurează aici sub numele de « Generalul Zamfir »). La Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Secția de artă grafică, se păstrează un portret în creion al maiorului Gheorghiu, desenat de Grigorescu în timpul campaniei (inv. 7014).

⁴ Expresie arhaică: « bun de corvezi ».

Corabia, 1877 aug<ust> 3

Iubite Bernat,

Cum poate cunoști, ne aflăm aici de vro patru zile. Nicu pornise de mai nainte. A fost prin Nicopoli¹, a luat crocheuri, s-a întors aici și eri a plecat iarăși acolo. Suntem, slavă Bogului, sănătoși și zdraveni până acu. Om vedea și de acum încolo. Avem lipsă de multe lucruri de hrană și trai, dară ce să facem! Ne mulțumim și cu puținul ce abia ici-colea putem găsi. Locuiesc în cort cu o parte din ambulanța noastră. Până acum n-am să mă plîng de aceasta, însă ne vom plînge de *tăcerea ta* care tocmai acum nu trebuie să existe. Gheorghiu² se plînge și el tot asemenea. Scrie-ne cât poți mai curînd, c-apoi nu știm și de aici încotro vom mai porni. Ce-ai făcut cu Mița Popei?³ Îngrijești sau nu de ea?

Primește cordialele mele (și ale noastre) îmbrățișări,

Grecescu

Inv. 62.657

¹ Trupele române intraseră în Nicopole la 17/29 iulie 1877 (T. C. VĂCĂRESCU, *op. cit.*, p. 177). La începutul lui august, Kohn-Abrest, ziaristul francez amintit mai sus (*scris. 20*, nota 1), întâlnește, în apropierea orașului, pe o ploaie torențială, pe « dl. T., pictor valah », care se adăpostise sub cortul unui șef de post (*Zig-zags en Bulgarie*, p. 231–233). Dintr-un amănunt menționat de ziarist (« dl. T. » își părăsise de curînd atelierul din Paris, aflat în « cartierul Clichy »), deducem cu siguranță că este vorba de Grigorescu, pentru al cărui atelier din bulevardul Clichy v. mai sus, scrisoarea pictorului din 17/29 septembrie 1877 (nr. 25). Udat pînă la piele, Grigorescu, care se temea de o congestie pulmonară, obținu schimburi uscate de la un ofițer, pe care le îmbrăcă îndată. La indemnul francezului, pictorul și noua sa cunoștință merseră să ceară ospitalitate de la generalul A.D. Stolipin, care, sculptor amator el însuși, primi bucuros pe cei doi drumeți, și îndeosebi pe Grigorescu, numindu-l « cher confrère ». Luînd ceaiul, gazda și oaspeții discutară apoi pînă la miezul nopții « despre artă și pictură » într-un spirit care-l făcu pe Kohn-Abrest să-și amintească de cafeneaua pariziană « La Nouvelle Athènes », vestit loc de întîlnire al pictorilor, vizitat pe atunci de Renoir, Monet și Pissarro, și de unde Manet și Degas erau neîmpărtași (cf. JOHN REWALD, *History of Impressionism*, revized and enlarged edition, New York, 1961, p. 399–401). Aici, în acest « *fief des peintres du boulevard de Clichy* » (A. TABARANT, *Manet et ses œuvres*, Paris, 1947, p. 221), va fi venit uneori și Grigorescu. Încîntat de « confratele » său, generalul îi oferă în Nicopole o casă cu grădină spre a-și așeza acolo atelierul. Propunerea rămase însă fără urmare.

² V. scrisoarea precedentă, nota 3.

³ Soția lui D. Grecescu. Un portret al ei, pictat de Grigorescu, a fost vîndut prin Consignația în 1958.

Cailovșcea, 1877 aug<ust> 25

Dragă Bernard,

Este o săptămînă de cînd am trecut în Bulgaria. Mă aflu detașat la o brigadă de artilerie în divizia de rezervă și îți scriei azi din locul unde ne aflăm acum care este în apropiere de Plevna. Cred că foarte în curînd au să înceapă atacul. Pentru că nu știu ce soartă voi avea pe aici, te rog acceptează sarcina de a dirigea puținul ce am acasă și a face astfel a

nu lăsa pe drumuri pe Mița pînă ce-și va găsi un căpătîi, dacă n-oi putea eși cu zile din mîinile cruzilor noștri inamici. Te îmbrățișez din toată inima și din tot sufletul. Dea cerul să protegă trinitatea noastră și a ne mai întîlni cu toții pe fericitul pămînt al României noastre. M-am întîlnit acum vreo cinci zile aproape de Nicopole (la Guareni) și cu Nicu. Acum nu știu încotro se găsește.

Mii de îmbrățișări frățești de la acela ce te dorește a te revedea

Grecescu

Inv. 62.658

38

Turnu Măgurele, 1877 sept<embrie> 22

Iubite amice,

Poate ai fi aflat că acum mă găsesc aici cu serviciul și sunt atașat pentru evacuarea răniților și bolnavilor din spitalele de aici la linia ferată sub direcțiunea dr. Calenderu. Mă simt foarte mulțumit că am putut scăpa — nu știu pentru cît timp de persecuțiunile prea iubitului meu părinte, d-rul Davila.¹ <....> Îți am scris în rîndul trecut de pe coastele luptei care se angajase și avînd în vedere că nu se știe ce se poate întîmpla, căci zilele omului nu se știe pînă unde merg, te-am rugat ca în caz de nenorocire să ai bi bunătatea de a dispune de puținul ce rămîne în urmă-mi în modul cum vei crede mai util și mai nimerit, pentru că chiar astăzi nu știm cînd se va termina tragedia ce se joacă, și pînă la finele ei nu cred că voi putea veni pe la voi. Poate că în curînd iarăși voi fi chemat dincolo, și chiar aici fiind nu voi putea veni prin București. Nu țin a veni prin București. Mi-e destul că tu, fiind acolo, să n-am nici o grijă despre ale mele, și aici am pe Nicu care șade aici și cu care mă văd cînd pot scăpa de la serviciu. Serviciul meu durează mereu de dimineața și pînă noaptea, alerg foarte mult și sunt foarte mulțumit de osteneala care mă învinge seara <....>.

Nicu lucrează mereu și umblă cînd aici cînd la Plevna ca un pașă, dară lucrează. El crede că tu trebuie să fi mucezit cu totul acolo, că ciupercile și bureții au năpădit pe tine. Și noi sîntem greoi, dară tot ne mai aducem aminte de tine, mai epanșăm prin slove dorul nostru, dară tu ai amorțit, te-ai mucezit. Mai scutură-te dragă Bernath, și adu-ți aminte de aceia care fac parte din trinitate, ca trinitatea să trăiască.

Popa

Inv. 62.660

¹ V. scrisoarea lui Grigorescu din 17/29 septembrie 1877 (nr. 25).

39

Turnu Măgurele, 1877 noiembrie 14

Iubite Bernat,

<.....>
Grigorescu a fost la Rahova¹ și a asistat la lupta de acolo. S-a întors, și a doua zi după întoarcere, a plecat la Verbița. M-a întrebat dacă ai scris și m-am plîns de tine că



Fig. 15. — N. Grigorescu: Dimitrie Grecescu pe front. 1877. (Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România. Cabinetul de stampe).

nu vrei să ne scrii. « Acesta este obiceiul amicului Bernat<h> » a zis el. Ai uitat aici¹ două pături pe care ți le voi aduce cînd voi veni — dacă va veni vr-odată și timpul acela !
<.....>

Grecescu

Inv. 62.661

¹ Luptele de la Rahova avură loc în zilele de 7/19 și 9/21 noiembrie 1877 (T. C. VĂCĂRESCU, *op. cit.*, p. 464).

² Între timp, Bernath fusese pe front, trecînd și prin Turnu Măgurele. V. mai sus, p. 230.

40

Turnu Măgurele, 1877 noemv<rie> 27

Amice Bernat,

Am primit alaltăieri și al 2-<l>e pachet anunțiat prin telegrama ta, pentru care mă grăbesc a-ți răspunde. Conținutul său l-am dat coconului Nicu (supranumit și Fotograful Statului). Am așteptat și aștept încă răspunsul tău ce mi-ai anunțiat prin telegrama citată că-l voi primi prin poștă. Deși prin acea telegramă mi-ai spus tot ce doriām să știu, totuși cînd tu-mi vorbești prin o scrisoare pare că stau cu tine mai mult la convorbire; pare că ești cu mine împreună.

<.....>

Am scris mamei preotesei¹ unde și cum să caute cheia sertarului în care zace flautul magic și, cînd poți du-te pe la mine și alege-mi și cîteva note muzicale între care nu uita o condică mare cu dueturi (flauto numai, căci sînt două). Trămite-mi o condică cu opere diverse *flauto solo*, condică tot mereu îmbrăcată cu hîrtie cu ape, și o condică ceva mai mică, *Revue musicale*, în care este Maria de Rohan² la început, și cîteva folii libere de muzică cu opere scrise de mîna.

Coconu Nicu (Fotografal Statului) a plecat azi dimineață iarăși la Plevna³ și cînd se va întoarce de acolo va porni îndată la București. Deocamdată-ți trămite mii de îmbrățișări.

.....

Te îmbrățișez, carissime Bernat<h> de tuto il mio cor.

Grecescu

Inv. 62.662

¹ Soția lui D. Grecescu.

² Maria di Rohan, operă de Gaetano Donizetti.

³ Grigorescu putu asista astfel la bătălia decisivă de la Plevna, terminată prin predarea armatei lui Osman Pașa, la 28 noembrie/10 decembrie 1877. Cf. T. C. VĂCĂRESCU, *op. cit.*, p. 494—515.

41

Turnu Măgurele către Turnu Koltzei¹ — 1878
ian<uarie> 25

Amice Bernat,

De la un timp încoace mă văd cu totul uitat de binitatea București. Aici am rămas iarăși monocotiledon. Eram dicotiledon, dară Gheorghiu² m-a părăsit de mult ca să

260

culeagă acum alți lauri la Vidin. Cu tăcerea din partea ta trebuia ca mai de mult să mă obicinuiesc, deși tot n-am putut parveni aci; însă cu aceea a kokonului Nicu ot Bacău, nu știam că se poate. Văd că și el s-a contagiat. Aștept să-mi scrie încăi trei slove dacă cel puțin o fi primit lada cu arsenalul său de obiecte turcești și zugrăvești, pe care autoritățile de aici i le-a expediat prin grija căpitanului Bancov³.

<.....>

Grecescu

Inv. 62. 663

¹ Laboratorul de chimie condus de Bernath se afla în imediata apropiere a vechiului turn bucu-reștean, la spitalul Colțea.

² V. mai sus, scrisoarea lui Grecescu din 20 iulie/1 august 1877 (nr. 35), nota 3.

³ Grigorescu s-a întors deci în București înainte de terminarea războiului, după căderea Plevnei.



Fig. 16. — N. Grigorescu: Alfred Bernath și Dimitrie Grecescu citind scrisorile pictorului.

de THEODOR ENESCU

In 1879, Ștefan Luchian era elev în clasa I la gimnaziul Sf. Sava¹. Nu era un școlar prea silitor, dimpotrivă, matricolele indică o situație mediocră. În clasa a II-a (1880—1881), frecvența sa e foarte neregulată, în ultimele luni fiind dat lipsă la cele mai multe materii. Probabil se retrăsese temporar, continuând după aceea studiile la Liceul internat particular Șeicaru². Afirmția lui Luchian: « M-am apucat de pictură pentru că nu mi-a plăcut cartea », ce pare o butadă, are totuși o parte de adevăr, de vreme ce, la 16 ani, în 1884, era în clasa III-a, cum reiese dintr-o însemnare pe un mic tablou în ulei: « Luchian Ștefan clasa a III^a, 1884 ». După spusele lui Cioflec, la terminarea claselor primare fusese înscris la școala militară, însă refuzase să răspundă la examenul de admitere și, împotriva voinței familiei, după absolvirea celor trei clase gimnaziale, se înscrisese singur la Școala de Belle-Arte³. Copilul se arătase de timpuriu un contempativ, atras de pictură, de muzică și poezie. Nu se poate spune că mediul burghez comun, în care a crescut, a putut avea vreo înfriurire asupra vocației

¹ Arhivele Liceului Sf. Sava, reg. nr. 42, anii 1879/1880 și 1880/1881.

² Cf. CONST. ARTACHINO, *Pictorul Șt. Luchian — Amintiri*, în *Universul*, 18 martie 1939.

³ V. CIOFLEC, *Luchian*, Buc., 1926, p. 29. În general, informațiile lui Cioflec trebuie recepțate cu multă circumspecție, multe dintre ele dovedindu-se eronate la confruntarea cu documentele. Publicistul semănătorist, ale cărui merite rămân incontestabile în sprijinirea lui Luchian și în afirmarea valorii artei acestuia, avea o înclinare nestăpinită spre romanțare și confabulare, citeodată în mod curios, nejustificat, denaturind chiar datele obiective pe care le cunoaștea. (Cum se întâmplă, de exemplu, cu indicarea anului 1893, ca an al întoarcerii de la Paris, cind din unele note ale sale, reiese că data exactă, 1892, îi era cunoscută.) Mai mult temeii se poate pune, cum e și firesc, pe articolele

apărute în timpul vieții artistului, din *Luceafărul* și *Calendarul Minervei*, precum și pe numeroasele însemnări manuscrise în vederea monografiei și a unei proiectate lucrări, după 1938, cuprinzând amintiri despre Luchian și alți artiști și scriitori pe care-i cultivase, amintiri cărora își propunea « a le păstra intacta lor fidelitate ». (În altă parte subliniază: « Sint note fugare, însemnate aș putea zice zilnic, cu nuanța lor inalterată. Mai mult acum decît atunci (s. n.) imi dau osteneala să fiu exact, ca portretul pictorului să apară adevărat și natural și să semene cu el ».) Vom folosi deci informațiile din manuscrisele lui Cioflec, desigur cu un liminar proces critic, citindu-le: *Însemnări Cioflec*, cu numărul de ordine al mapei și al plicului în care sint păstrate la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Secția Manuscrise.

sale ; aceasta s-a afirmat datorită numai puterii ei coercitive și temperamentului lui Luchian, în care poate s-au topit ecurile atavice ale firii contemplative moldovenești și ale celei levantine ⁴, înclinate spre visare și negrijă, propensiuni proprii meridionalului, cu ochiul său halucinat de strălucirea culorilor, dar și cu obstinția tenace a vocației. Prima oară, dragostea pentru pictură, Luchian și-o amintea a se fi manifestat pe la 7 ani, când încercase să deseneze pe un perete, cu niște acuarele primite în dar, portretul bucătăresei Safta ⁵. Cioflec mai afirmă că în liceu era cel dintîi la desen ⁶, notele cele mai bune observăm însă că le avea la muzică și, într-adevăr, se pare că oscilase un timp între cele două vocații. În același an cu Școala de Belle-Arte, se înscrie de altfel și la Conservator, unde urmează flautul, neputînd, din pricina mîinilor prea lungi, să învețe nici vioara nici violoncelul, la care ar fi ținut mai mult ⁷. În tinerețe făcea însă și versuri, atras, cum era și firesc, de poezia lui Eminescu. De la München, unde se afla student, tînărul plin de entuziasm împărtășea lui Titu Maiorescu într-o scrisoare admirația pentru poetul de curînd dispărut, trimițîndu-i și o copie fotografică după un portret al acestuia, realizat sub inspirația poeziei sale ⁸. Cînd în 1890, un grup de admiratori ai lui Eminescu scot revista *Generația viitoare*, pusă sub semnul geniului său, de la München Luchian trimite o poezie ce va apare în al doilea număr și în care cîntă, în cadențe și clișee eminesciene, alterate de un facil ton de romanță, o idilă trăită sau visată, de o juvenilă, îndrăzneță senzualitate ⁹. Mai tîrziu, în 1897—1898, pe un volum de poezii de Eminescu (ed. a II-a), pictorul sublinia numeroase versuri, notîndu-și preferințele și exprimîndu-și

⁴ Originea Chiriaceștilor, familia mamei lui Luchian, cum o indică documentele, pare a fi grecească (v. în acest sens, T. ENESCU, *Date noi și precizări privitoare la biografia lui Luchian*, în S.C.I.A., I, 1959, p. 229). În memoria descendenților Chiriaceștilor stăruie de altfel amintirea unei bunici grecoaiice, care nu știa de loc românește.

⁵ V. CIOFLEC, *La pictorul Luchian*, în *Luceafărul*, 1905, nr. 4, p. 105. În *Însemnări* (II, 2) figurează informația că pe la 12—14 ani indemnul de a picta în ulei i-a venit de la un prieten din vecini, ceva mai în vîrstă, care i-a arătat într-o zi cîteva cartoane pictate. Într-adevăr, Luchian a folosit de timpuriu uleiul.

⁶ Cioflec scrie (*Luchian*, cit. p. 29): « La Sfîntul Sava, în condicele Liceului se poate citi că elevul Luchian la desen era cel dintîi: « Făceam desenul la toată clasa, pe treizeci de gologani; atîta era tariful ».

Romanțare fantezistă! Luchian n-a stat decît primele două clase la Sf. Sava (unde la desen era un remarcabil profesor, Vasile Ștefănescu, care, urmînd lui Stăncescu, organizase aici un mic muzeu de reproduceri după maeștri, pentru a fi copiate de către elevi, dezvoltîndu-le astfel gustul pentru artă și familiarizîndu-i cu clasicii — v. *Un om și un maestru Vasile Ștefănescu 1818—1891*, în *Voința Națională*, 17, 19 și 20 martie 1891), în clasa intîia nu se preda decît

caligrafia, iar într-a doua, la desen, catalogul indică pe primele patru luni notele 0—5—4—4, iar pe următoarele numai 0 (multiplicîndu-se absențele după ianuarie, probabil că elevul n-a mai frecventat orele), pe cînd la muzică notele sînt 8 și 9 în toate lunile. Un lucru însă rămîne cert, atestat de primele opere cunoscute: desenul și pictura l-au atras de timpuriu și cu autoritate pe Luchian.

⁷ C. <T. ARGHEZI>, *Viața lui Ștefan Luchian*, în *Cronica*, 31 iunie 1916, p. 344 și *Însemnări Cioflec*, II, carnet 2, unde se vorbește de violoncel și se menționează că și Grigorescu ar fi cîntat din flaut (?), lucru pe care Luchian cu uimire declară a nu-l fi știut. Într-alt loc (III, 1), menționea că mama pictorului era « mare amatoare de muzică ».

⁸ Este vorba de « un tablou » (v. textul scrisorii mai jos) și nu, cum s-a crezut (IONEL JIANU, PETRU COMARNESCU, *Ștefan Luchian*, Buc., 1956, p. 20 și 163), de cunoscutul desen, fost în col. Bogdan-Pitești, azi într-o col. particulară și reprodus prima oară în *Scara* din 16 iunie 1914. Versurile lui Eminescu transcrise de Luchian sub acest portret pot fi puse în legătură și cu un episod biografic, despre care va fi vorba mai jos.

⁹ Sub *cămăși de borangic*, două strofe de cîte șase versuri, semnate Ștefan Luchian (München), în *Generația viitoare*, II (1890), nr. 1, p. 26. Cf. D. MURĂRAȘU, *Luchian și Eminescu*, în *Tîndrul scriitor*, 1957.

chiar, în cuvinte înscrise pe margine, impresiile admirative, dar și cenzurînd¹⁰. Era cunoscut, de asemenea, mai tîrziu, prin obiceiul de a recita din Eminescu¹¹.

Pictura a fost însă vocația care a biruit și Luchian se înscrie la 1 septembrie 1885 la Școala de Belle-Arte¹². La sfîrșitul anului școlar 1887—1888, după ce pe primul trimestru nu căpătase nici o distincție, obține mențiuni la concursurile de anatomie și de cap de expresie, însă în anul școlar precedent nu figura printre cei distinși¹³. La concursul de sfîrșit de an, în 1889, obține medalia de bronz la pictură, studiu după natură și cap de expresie¹⁴. Deși termenul de absolvire a Școlii de Belle-Arte era de cinci ani, totuși, după patru ani, matricola lui Luchian menționează: «a absolvit secția de pictură în 1889». Fapt e că în toamna lui 1889 sosea la München¹⁵, prezen-

¹⁰ Volumul a aparținut Ceciliei (poartă semnătura pe foaia de titlu: «Cécile, Targu-Vesti 97»), partenera unei idile romanțioase, căreia Luchian i-a scris numeroase scrisori, din care a publicat fragmente Adrian Maniu în *Contemporanul*, 1964, nr. 46 și 47 (într-una din ele figurează chiar stihuri improvizate de pictor). Volumul pare să fi fost un fel de jurnal al celor doi îndrăgostiți. Versurile transcrise de Luchian sub portretul lui Eminescu, menționat mai sus, sint puternic subliniate de mîna pictorului, care notează la sfîrșitul poeziei din care fac parte: «Concepție genială». E chiar poezia care a inspirat titlul unui pastel al lui Luchian expus la Expoziția Ileana în 1898: *În amintirea unui vis frumos* (Cat. nr. 77), achiziționat atunci de I. Kalinderu (cf. L. BACHELIN, *L'exp. Ileana. Le vernissage*, în *L'Indépendance roumaine*, 22 févr. (6 mars) 1898) și care nu e decît o variantă a portretului Ceciliei, tot un pastel, păstrat în aceeași colecție particulară în care se află și volumul *Poeziilor* lui Eminescu cu însemnările pictorului.

¹¹ CIOFLEC, *Însemnări*, I, 5. Pasiunea de a declama poezii, Luchian și-a manifestat-o încă din tinerețe, tentat pare-se o vreme și de arta actoricească.

¹² Matricola nr. 39 a Școlii de Belle-Arte (Arh. Institutului de arte plastice N. Grigorescu, București). Dosarele Școlii de Belle-Arte pe anii 1885 și 1886 lipsesc de la Arhivele Statului, cuprinse în lacuna întregii arhive a Ministerului Instrucțiunii pe anii 1878—1886.

¹³ Arh. Stat. Buc., Min. Instr. dos. 4356/1888 f. 2, 45 și 68 și dos. 3870/1887. La 2 iunie 1887 semna cu alți colegi o cerere pentru permise pe calea ferată în vederea unor excursii în timpul vacanței de vară «spre a pune în practică frumosul și folositorul scop ce avem, studiul scheletelor și peisajelor așa cum sunt în natură» (dos. 3870/1887, f. 55). În vremea aceea erau profesori la Belle-Arte, pentru pictură, Aman și Tattarescu, pentru estetică și istoria artei, C. I. Stăncescu și pentru anatomie, D. Polizu. În ultimul an l-a avut profesor și pe G. D. Mirea, numit atunci suplinitor. Printre colegii de școală, dintre cei care și-au continuat activitatea artistică se numărau, în cei patru ani, pictorii C. Artachino, I. Bălănescu, Al. Bănulescu, O. Obedeianu, G. Mărculescu,

A. Vintilescu, N. Angelescu, I. Bărbulescu, P. Capidan, D. Serafim, N. Gropeanu, M. Simonide, Kimon Loghi și sculptorii I. Zolnay, D. Mirea, Ath. Constantinescu, Filip Marin, Fritz Storck.

¹⁴ *L'Indépendance roumaine*, 21 juin 1889. Dosarul Școlii de Belle-Arte pe 1889 lipsește de la Arhivele Statului. Medalii de argint obțineau la studiu după natură, cu desăvîrșire pe drept uitații C. Zaman și A. Vintilescu. Pe o scrisoare de felicitare către Theodor Aman de ziua onomastică, din 25 februarie 1889, semnătura lui Luchian nu figurează printre cele 19 ale elevilor de la Belle-Arte (Bibl. Acad. Republicii Socialiste România. Msse., Coresp. Aman).

¹⁵ În *Însemnările Cioflec* figurează în mai multe locuri (mai completă, în II, carnet 2) o informație relatată chiar de Luchian: s-ar fi oprit la Viena în dorința de a vedea operele lui Klimt despre care auzise vorbindu-se și de a-l vizita pe violoncelistul Dinicu, care se afla acolo și pe care-l surprinde într-o explozie frenetică de bucurie, în forme coregrafice orientale, suscitată de izbînzile sale la Conservator. Cînd ar fi putut avea loc acest popas la Viena, dacă a avut loc? (și lucrul e plauzibil, dată fiind gratuitatea anecdotei narate de Luchian, ce nu presupune intenții romanțioase din partea lui Cioflec). Dumitru Dinicu, pe care Luchian l-ar fi putut cunoaște în timpul studiilor la Conservator (pe care Dinicu le termina în 1887), după încă doi ani de studii de perfecționare la Conservatorul din Viena, obținea în 1889 premiul I și medalia de aur (cf. eid., *Dimitrie Dinicu, în România Musicală*, 1 noiembrie 1890). Data poate fi coroborată cu cea a răsunerului picturilor decorative ale lui Gustav Klimt executate (împreună cu Ernst Klimt și Franz Matsch) în 1888 la Wiener Burgtheater, de altfel așa-numitul «stil epigon vienez», cultivat atunci de Klimt, fiind răspîndit în anii aceia și prin două volume ale lui M. GERLACH, *Allegorien und Embleme*, apărute încă din 1882 (cf. H. TIETZE în U. THIEME und F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künster*, B. XX, 1927, p. 504). Informații din mai multe surse îl arată pe Luchian ca pe un artist care nu neglija lecturile, în dorința de a se informa despre diverse aspecte ale mișcării artistice contem-

tîndu-se împreună cu Ludovic Dolinski și Oscar Obedeau la concursul de admitere de la Akademie der Bildenden Künste, unde, cum anunța un ziar bucureștean « ont été reçus brillamment, battant leurs concurrents allemands, belges et russes »¹⁶. Luchian și Dolinski, care pleaseră la München fără stipendiu (Obedeau, « acel fenomen foarte rar: un copil maestru », cum îl celebrase Delavrancea în februarie 1889, în *Revista Nouă*, avea o bursă din partea lui Carol I), se grăbesc să vestească izbînda lor lui Theodor Aman, care, la 22 octombrie, felicitîndu-i și amintindu-le mai vechiul succes obținut de școala românească la Academia de Arte Frumoase din Paris, prin Mirea și Georgescu, le împărtășește un altul, recent, cel al camaradului lor Zolnay, la Viena, și într-un post scriptum adaugă: « gurile rele la argumentele ce ați adus prin succesul Dvstră se vor astupa ». Deci plecarea celor doi tineri în străinătate, deși n-a avut caracter oficial¹⁷, stîrnise animozități în cercurile Școlii de Belle-Arte. La München, Luchian a urmat un singur an Academia de Arte Frumoase, în clasa de pictură a lui Johann Caspar Herterich, pictor de istorie și portret, autor de solide compoziții academice, caracteristice școlii müncheneze de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, sub influența covârșitoare a lui Piloty. Un anumit temperament pictural deosebite însă schițele și studiile de peisaj ale lui Herterich și tocmai în acest sens personalitatea sa a acționat, dînd roade, în calitatea lui de profesor la Academia din München, unde funcționa din 1884¹⁸. Cît de asiduu a frecventat Luchian cursurile lui Herterich nu reiese de nicăieri, ceea ce știm e că, împreună cu Dolinski, vizita vechea Pinacotecă, în dorința de a executa copii, pentru a le trimite în țară în vederea obținerii unui ajutor de studii. În schimbul de scrisori, purtat tot timpul șederii la München cu Aman — totdeauna atent și plin de solitudine față de toți elevii săi, cărora le adresa scrisori de încurajare, semnîndu-le « al vostru ca un părinte » și intervenind fără preget în sprijinul lor pe lîngă minister —, Luchian și Dolinski (grafia e a celui din urmă), după ce la 1 decembrie îi mulțumise pentru împărtășirea bucuriei succesului lor la Academie, asigurîndu-l că « va veni timpul să arătăm și noi lumii, multul puțin ce vom face pentru propășirea artelor la noi în țară », la 26 decembrie, recunoscători pentru bunăvoința de a le fi promis « patronagiul » său, îl înștiințează că, urmîndu-i sfaturile « ca întotdeauna », au încercat să înceapă să copieze « ceva după unu din artiștii

porane și sînt cunoscute preocupările lui decorative dinainte de 1900, de altfel inrudite chiar cu secesionismul lui Klimt. Adăugînd toate precizările de mai sus la informația furnizată de Cioflec, ar reieși că Luchian, în toamna lui 1889, în drum spre München, făcea un popas la Viena și că încă de atunci ar fi fost viu în el interesul pentru pictura decorativă. Semnalăm cu oarecare scepticism această ipoteză a popasului vienez, cu implicațiile lui, așteptînd confirmarea unor eventuale noi documente.

¹⁶ *Liberté roumaine*, 29 oct. (10 nov.) 1889 (Informations). La 4 noiembrie, profesorul I. C. Herterich, la a cărui clasă de pictură era înscris, îl completează matricolele. Locuia în « Adalbert Strasse nr. 41 — Parterre rechts » (v. copilele fișelor de la München, făcute de pictorul I. Diaconescu, la Bibl. Academiei Republicii

Socialiste România. Msse), deci nu împreună cu Dolinski, care-și avea domiciliul în Blüthenstrasse.

¹⁷ Concursul pentru străinătate, care se ținea din trei în trei ani — fără regularitate însă — avusesese loc în 1887 și în urma lui pleaseră cu burse la Paris, întîi I. Bălănescu, și mai tirziu Al. Bănulescu (v. Arh. Stat. Buc., dos. nr. 3870/1887, f. 131).

¹⁸ Cf. U. THIEME und F. BECKER, *Allgemeines Lexikon...*, B. XVI, 1923, p. 556. Matricula lui Luchian de la München menționează înscrierea, la 21 octombrie 1889, « zur Malerei beim Herrn Prof. Herterich ». E puțin probabil ca Luchian să fi urmat și cursurile lui Ludwig Herterich (cum afirmă I. JIANU, P. COMARNESCU, *op. cit.*, p. 18 — 19 și V. DRĂGUȚ, *Luchian*, Buc., 1962, p. 13), acesta, fratele lui Johann Caspar, vestit și ca pictor decorator, fiind profesor la München începînd numai din 1898.

mari », însă n-au izbutit « din cauza prea marelui frig ce predomină aici », custodele Pinacotecii comunicându-le că nu vor putea începe să lucreze decât în aprilie. Aflându-se în sărbători și timpul părîndu-li-se prea lung printre străini, caută să-l scurteze « desemnînd croquiuri și citind ». Din lecturile acestor luni, Poeziile lui Eminescu, ce apăruseră în 1889 în ediția a III-a, precedate de cunoscutul studiu al lui Maiorescu și de un portret miniatural al poetului, i-au dat ideea lui Luchian de a realiza un portret al lui Eminescu. Tabloul o dată terminat, o copie fotografică este expediată în țară, la 18 martie 1890, lui Titu Maiorescu, însoțită de o scrisoare care mărturisește, în afară de intima familiaritate a tînărului pictor cu poezia lui Eminescu, reverența sa față de autoritara operă de răspîndire în conștiința populară a valorii unice a acestei poezii efectuată de critic. De subliniat și profunda și moderna concepție despre portret pe care o formulează Luchian, intenția sa ca, pornind de la o imagine caracteristică, să realizeze o efigie ideală, care să-și impună de la sine valorile universale:

« Respectabile Domn Maiorescu,

Încântat și pătruns adânc de poesiele lui Mihail Eminescu, am crezut că orice român trebuie să cunoască pe acest mare poet, care după cum a-ți < sic > zis D-tră a personificat în sine cu atîta strălucire ultima fază a poeziei române de astăzi. Făcînd portretul lui Eminescu am căutat să-l represint așa cum el adesea obișnuia să stea în odaia lui tăcută lângă masa de brad și să cugete, să trăiască în lumea ce-o visa. Departe de a face numai un simplu portret mi-am dat toate silințele pe cât cunoștințele m-au ajutat să-l fac astfel ca oricine l-ar vedea să-l cunoască că e un om care a trăit în sfera artelor.

Din lipsa mijloacelor am fost silit să-l fotografiez (tabloul) la un fotograf ordinar așa că nu a reușit destul de bine. Am găsit o datorie a vă trimite și D-tră un exemplar căci știu foarte bine că D-tră sunteți care a-ți făcut pe Eminescu cunoscut poporului român puțin cunoscător și iubitor de arte.

Al D-tră care vă respectă,

Ștefan Luchian, elev al Academiei de frumoase-
arte din München

1890, Martie 18, München¹⁹

La 8 martie 1890 cei doi tineri pictori își cereau scuze în stil clamoros că au întîrziat să-și felicite « iubitul profesor și părinte » de ziua onomastică (datină protocolară observată cu strictețe de elevii de la Belle-Arte), iar la 5 mai îl asigurau că s-au silit « pe cît ne-au permis cunoștințele » să fie la înălțimea încrederii pe care Aman le-o acordă, fapt care-i îndeamnă « d'a ne'ncerca pe propriile noastre forțe sborul în lume », de vreme ce « ne-ați remis speranță ca la o astfel de încercare nu veți fi abnegat de a ne sălta de subsori ». Îl încunoștiințează apoi că, vremea îngăduind, au început să

¹⁹ Scrisoarea la Arh. Stat. Buc., fond necatalogat. Portretul lui Eminescu era deci un portret-compoziție. Desenul care ni s-a păstrat și despre

care a fost vorba mai sus poate fi deci un studiu în vederea acestui portret.

lucreze în Pinacoteca Veche, « Luchian după Rembrandt și eu după Rubens. Aceste studii ne-au prins bine, ne-au apropiat c-un pas mai mult spre adevăr și spre artă ». Au și trimis tablourile pe adresa școlii²⁰. Aman nu întârzie și la 17 mai, după ce capătă avizul Comitetului de Belle-Arte, intervine pe lângă ministru pentru acordarea unor ajutoare de studiu în străinătate în schimbul celor două copii (« Sf. Familie dupe Rembrandt de St. Luchian și Nimfa și Satirul dupe Rubens de L. Dolinski »). În lipsa ministrului Titu Maiorescu, aflat într-una din obișnuitele sale călătorii peste hotare, secretarul general, cerînd să examineze operele, respinge cererea, « tablourile nefiind de forță a se cumpăra de Minister ». Aman insistă, totuși la 14 iunie, e silit să încunoștiințeze Ministerul că cei doi vechi elevi ai Școlii de Belle-Arte, « văzînd că recomandăția Consiliului Școlar nu a avut drept rezultat nici o încurajare pentru dinșii », și-au retras copiile de la Pinacotecă²¹. În afară de copia după Rembrandt, Luchian a mai executat la München o copie după « Madona lui Correggio »²², desigur acea *Madona cu pruncul*, pe care catalogul Pinacotecii din 1885 o înregistrează sub nr. 1096 atribuind-o școlii lui Correggio. Atmosfera artistică a Münchenului, această « a doua capitală a artei » cum fusese proclamată atunci, trebuie să-l fi interesat pe Luchian, care-și amintea a fi fost în străinătate mai amator de vizitarea muzeelor și a expozițiilor decît de frecventarea școlii. La München în 1888, avusese loc o primă expoziție internațională de artă, cu un succes enorm, ceea ce decisese repetarea ei în fiecare an și contribuisese la înmulțirea atelierelor de pictură și a magazinelor de tablouri, nefiind stradă în centrul orașului pe care să nu se afe mai multe asemenea magazine. Spre deosebire de Salonul din Paris, domnea aici un mult mai pronunțat spirit înnoitor, deschis tuturor cuceririlor picturii franceze moderne, la expoziția din 1891, de pildă, expunerea a numeroase opere de Manet trezind un acut interes. Printre artiști stăpînea mirajul noii picturi franceze și a atmosferei efervescente din capitala Franței²³. E de presupus că toate acestea n-au rămas fără ecou în conștiința tînărului pictor român, cu atît mai mult cu cît răspundeau înclinărilor sale temperamentale. La sfîrșitul anului școlar 1889—1890, el se întoarce în țară. Nu știm dacă a mai încercat să revină la München, în 1891 era însă la Paris. Între timp, în decembrie 1890, se înfățișa pentru întîia oară publicului, expunînd cinci picturi la prima expoziție a Cercului Artistic de la Ateneu²⁴.

Nu ni s-a păstrat nici unul din studiile de academie ale lui Luchian, însă din cele cîteva opere de început ajunse pînă la noi ne putem da seama

²⁰ Ciorna scrisorii lui Aman și cele patru scrisori ale lui Luchian și Dolinski în *Correspondența Aman* (nr. 27. 956, 27. 970 și 27. 998—28.000), la Bibl. Academiei Republicii Socialiste România. Msse.

²¹ Arh. Stat. Buc., Min Instr., dos. 633/1890, f. 62 și 75. Secretar general era Ștefan C. Michăilescu (Stemill), naturalistul profesor la liceul Lazăr, ziarist, prieten și admirator al lui N. Grigorescu.

²² V. CROFLEC, *op. cit.*, p. 30, vorbește de « calitățile de suplețe și de culoare » ale copiei. Se afla în fosta col. N. Poienaru-Iatan, vărul artistului.

²³ V. și HERMAN UHDE-BERNAYS, *Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, II. Teil, 1850—1900, München, p. 168—170, 227—231.

²⁴ Participarea lui Luchian la această expoziție e menționată prima oară de cronicarul artistic al ziarului *Vremea* la 20 decembrie 1903, cronicar care (probabil Alexandru Chiriacescu, o rudă a pictorului) da atunci și cîteva date biografice. Luchian expunea pe lângă alți pictori mai tineri, încă elevi ai Școlii de Belle-Arte, ca Artachino și K. Loghi, următoarele cinci picturi (nu patru, cum s-a menționat, P. OPREA, *Unele date cu privire la activitatea lui Ștefan Luchian...*, în *Artă plastică*, 1959, nr. 3, p. 22, și V. DRĂGUȚ, *op. cit.*, p. 13): *Oi la pășune*, *Un pavilion*, *Giște, Vișei*, *La țară* (Catalog, p. 6—7, nr. 58—63). Dintre acestea numai două au ajuns pînă la noi putînd fi identificate pînă acum, *Oi la pășune* și *Vișei*.

de înclinările sale vizuale și ni se impune o observație: Luchian n-a avut ceea ce se cheamă abilitate, el nu va fi niciodată un virtuos, stângăciile sale de începător sînt vădite; comparabil cu un Grigorescu, de pildă, el nu denotă deloc facilitate în rezolvarea problemelor curente de atelier, în descifrarea și deprinderea meșteșugului, a unor rețete sau a unei metode, care cu timpul, desfăcută în elementele ei componente, abstracte, să fie recompusă, asimilată într-o structură originală a propriei personalități²⁵. De la primele expoziții ale lui Luchian și pînă tîrziu, în cronicile de artă a stăruit observația unei nedesăvîrșiri a picturii sale, evidentă mai ales în figuri. În 1908 însă, desenele expuse infirmău, cum atrăgea atenția un cronicar, nu lipsit de oarecare pricepere, presupunerea că Luchian nu știe să deseneze și de aceea se căuta o explicație în violența temperamentului²⁶, care sacrifica datele observației naturale. Adevărul este că lui Luchian n-a putut să-i lipsească, cum nu poate lipsi nici unui artist autentic, facilitatea și siguranța spontană de a defini, de a realiza o formă. Însă dacă ne gîndim la operele lui Grigorescu de la 14 ani (icoanele pentru biserica din Băicoi) sau de la 18 ani (Zamfira și Căldărușani), în care uimește ușurința desenatorului în realizarea, cea mai dificilă, a formei umane și în exprimarea valorilor și le alăturăm operele lui Luchian de la 17 ani, din 1885, și chiar de mai tîrziu, observăm că dacă primele revelă pe viitorul mare pictor, celelalte surprind prin erorile lor, care rareori denotă o căutare. Grigorescu s-ar fi putut realiza ca un excelent pictor academic, dacă n-ar fi rămas fidel sincerității viziunii sale picturale autentice, înfăptuind sinteza sa personală. Luchian n-ar fi putut deveni niciodată un bun pictor academic, lipsindu-i cu desăvîșire acea facultate de invidiat de a-și însuși o învățătură sau o tehnică și de a o folosi cu prestanță. Aici trebuie căutată semnificația afirmației sale: « Nu m-am împăcat niciodată cu școala », lucru ce nu venea dintr-un spirit de frondă exterior, dintr-un impuls negativ de revoltă, ci dintr-o organică incapacitate de adaptare la o ordine preconcepută, nu un refuz deliberat al unor forme organizate, ci o forță autoritară instinctivă care nu-i îngăduia asimilarea unor formule. Tipul unor astfel de artiști, care s-au realizat numai în limitele inviolabile ale propriei personalități, neputînd da viață, decît rareori și anemică, unor forme împrumutate, e prea bine cunoscut. E cel al lui Corot, despre un tablou al căruia Millet scria: « Are aerul de a fi pictat ca și cum n-ar fi pus niciodată mîna pe penel, numai cu simpla dorință de a-l face », e al lui Manet, dar e, în primul rînd, cel ilustru, al lui Cézanne, artist care s-a format foarte încet, avînd de luptat cu numeroase dificultăți de execuție, de biruit profunde crize interioare, ceea ce a înrîurit, de la început, dezvoltarea stilului său. Luchian a avut de depășit dificultăți similare de execuție; lipsit de îndemîinare tehnică, de virtuozitate, s-ar putea afirma despre el că geniul său a biruit în ciuda lipsei de talent. Situația unui astfel de artist e mult mai dificilă în realizarea operei sale: i se impun liminare clarificări interioare, o credință

²⁵ Comparația între meșteșugul desăvîrșit al lui Grigorescu și cel șovăielnic al lui Luchian e formulată în termeni categorici și de O. W. Cisek, care oferă și o pertinentă explicație într-o covîrșire de nestăpînit a emoției vizuale la cel din urmă: « Nu, Luchian e departe de ceea ce poartă de obicei denumirea de meșter ». Și mai departe: « În cea mai valoroasă parte a vieții lui, Grigorescu

se bazează pe cunoștințele și pe tainele meșteșugului și reușește să ne miște uneori adînc prin finuța lui de pictor. Luchian e altul, mai puțin stăpîn pe meșteșug ». (*Ștefan Luchian, în Gîndirea*, august-septembrie, 1927, p. 345, 346).

²⁶ GR. OLIMP, IOAN, *Expoziția d-lui Ștefan Luchian la Ateneu*, în *Omnia*, 27 noiembrie 1908.

tenace în idealul său, în viziunea sa picturală, o veghe necurmată în observarea itinerarului pe care l-a deslușit gustul și temperamentul său, o energie neșovăitoare în urmărirea sincerității. Orice ispită dincolo de drum se plătește cu o eroare estetică și aici ar putea fi aflată și una din sursele cunoscutei inegalități a lui Luchian. Când sinceritatea inspirației sale a fost abătută, au apărut operele false și neconvingătoare, cum sînt de pildă *Cheful*, sau cele pe care nu le poate justifica nici prezența căutărilor, rămînînd numai ca documente interesante pentru istoric, care poate descifra în ele sensuri ale dialecticii actului creator. Și poate din lipsa unei tradiții artistice organice, a unui mediu continuu și dens de civilizație artistică, un pictor ca Luchian n-a avut puterea, acea putere pe care el însuși o admira la Cézanne ²⁷, de a renunța la operele care nu realizau organic sinceritatea viziunii sale. Cunoscutul fragment din scrisoarea către C. Mille din ianuarie 1902, în care Luchian vorbește de anii săi de căutări și încercări, de săptămînilor de lucru care nu duceau, deznădăjduit, decît la vreo « neghiobie », constituie un document revelator pentru acea tensiune interioară a lucidității creatoare. Creația sa, în orele bune, fără a fi cerebrală, e totuși o operă gîndită, un stil elaborat, nutrit de un temperament pictural absolut, de o vitală incandescență interioară. Singura sa modalitate de realizare este pictura totală. Dacă o eroare a lui Grigorescu poate intra în sfera a ceea ce am putea numi literatura sau retorica artei, o eroare estetică a lui Luchian nu poate fi absolvită în nici o altă sferă. Personalitatea sa de aceea pare mai limitată decît a lui Grigorescu, însă ceea ce pierde în suprafață e obligată să cîștige în profunzime.

Cea mai veche operă datată a lui Luchian este un mic tablou în ulei, înfățișînd o clădire curioasă, o casă de lemn cu turnuri, balcoane și scări, cu acoperișuri conjugate, desigur o copie după vreo gravură sau carte poștală ilustrată ²⁸ (col. part., fig. 1). Poartă semnătura și data: « Luchian Ștefan. Cl. a III^a 1884 », deci cu un an înainte de intrarea la Școala de Belle-Arte, cînd Luchian avea 16 ani. Tabloul e un document prețios, căci revelă autoritare înclinări picturale. Forma e realizată fără o precedentă schemă grafică, direct din trăsăturile penelului, care a lăsat urme apăsate, într-o materie cromatică de pigment strălucitor. Tonurile sînt în general închise (în cer, un albastru compact, brun și ocră-roșcat în ziduri, iar la baza lor, un verde sumbru) și-n armonia strălucirilor lor înăbușite se poate recunoaște finețea ochiului. Luchian începuse însă să picteze în ulei cu doi sau trei ani înainte ²⁹, fără a fi primit nici o îndrumare prealabilă, fără a fi avut în față exemplul vreunui pictor, fie el amator, și acest empirism, care se va prelungi ani de zile, va înriuri, chiar și după ce educația sa academică va fi completă, asupra coerenței realizărilor sale, mai ales în ce privește compoziția și forma umană și aici își pot afla încă o explicație inegalitățile din unele opere. A început prin a copia fotografii care-i stăteau la îndemînă, ale membrilor familiei, și s-a semnalat o astfel de copie, executată pe la 14 ani, după un portret al

²⁷ Cf. unei afirmații a lui Luchian notată de Cioflec (*Însemnări*, I, 8).

²⁸ Opera (col. part.) a fost semnalată prima oară de prof. G. OPRESCU (*Maestrii picturii românești în secolul XIX*, Buc., 1947, p. 53) pentru precizarea începerii studiilor lui Luchian. Luchian va lucra deseori, pînă tîrziu, după cărți poștale ilustrate sau reproduceri, ceea ce avea să dea unora

din operele primei perioade un caracter factice și puțin teatral (v. în legătură cu asemenea interpretări de imagini imprimate: CONST. ARTACHINO, art. cit. și TRAIAN COMESCU, *Pictorul Ștefan Luchian*, în *Viitorul*, 21 sept. 1921).

²⁹ În *Însemnări Cioflec* (III, 1) o indicație în acest sens: vîrsta de 12 ani.



Fig. 1. — Casă (1884) (Foto N. Ionescu).

tatălui³⁰. Tot din acea vreme cunoaștem un mic tablou (col. part.) după o fotografie înfățișându-l pe fratele său, Anibal, la vârsta de cinci ani. Ca și o altă copie, poate ceva mai veche, după o ilustrată³¹, pictura, fără schela desenului, e firesc să surprindă dezagreabil printr-o sacrificare barbară a formelor și proporțiilor, stângăcii nejustificate de farmecul unei viziuni naive de primitiv, ci numai inerente unui începător, la care nu se simte acea candidă libertate față de problemele reprezentării plastice, firească pictorului naiv, ci doar o stră-

³⁰ Tabloul se păstra în fosta col. N. Poenaru-Iatan, vărul pictorului. Cf. T. ENESCU, art. cit., p. 229.

³¹ Înfațișează o fetiță pe un fundal de peisaj alpin și se află într-o colecție particulară din Buzău.

dinț de a transpune direct în culoare datele vizuale. De reținut însă o anume ingenuă curiozitate în mînuirea penelului. Din 1886 datează o copie după o carte poștală ilustrată (col. part., Buzău) în care se observă, lăsînd deoparte gustul deplorabil al alegerii imaginii, un anumit progres, explicabil prin anul de studii la Belle-Arte, în corectitudinea desenului, desigur încă plin de imprecizii și uscat. Dar se poate nota o anume trepidăție în așternerea nuanțelor cromatice răsunătoare, a unor tonuri aprinse de roșu și albastru, de verde și galben, răzlețite fără vreun raport între ele, puse și mai mult în valoare de vecinătățile terne ale unor griuri și brunuri murdare. E evident că ochiul adolescentului pictor a fost ispitit de încîntarea elementară a culorilor ce strălucesc. Două opere ce pot fi datate din 1885—1886 arată cum Luchian a abordat de la început probleme figurative dificile. În prima, un mic portret de fetiță³² (col. part., fig. 2), executat de data aceasta după natură, desenul e încă sumar și stîngaci, forma e realizată cu timiditate, zonele de lumină și umbră sînt elementar simplificate. Remarcabil e însă interesul precoce pentru culoare, în acea variație cromatică îndrăzneată în naivitatea ei: în haină, brun-verde, bine acordat tonal cu roșul dens și cu albastrul din guler, în carnație ocru-roz cu neașteptate reflexe albăstriei, galben-orange, roșu palid. Culoarea nu e așternută în interiorul vreunui contur, ci e lăsată în voia tușei, cu o plăcere naivă pentru capriciul pictural al petelor. *Peisajul cu oi și personaje*³³ (col. part., fig. 3), realizat în timpul unei vacanțe la țară, e un document interesant pentru problemele picturale pe care Luchian le aborda cu îndrăzneală: încorporarea unor figuri într-un peisaj, lucru în general dificil, și mai dificil desigur pentru un debutant. De aici, nejustificate de unitatea viziunii, toate acele erori de proporții, de raccourci, de perspectivă în grupul celor cîteva oi sau în cel al celor două personaje, femeia și copilul în iarbă, disproporționate față de locul lor în compoziție și schițate cu o imprecizie și nesiguranță ce ar putea fi determinate și de necesitatea vag resimțită de a le integra în atmosferă. Aceeași înclinare, ce se poate remarca și aici (evidentă mai ales în figuri), de a defini forma numai prin culoare, nu prin juxtapunerea sau contopirea unor nuanțe sau prin acordul semitonurilor, ci prin întinderea petelor, care încearcă să fie fidele senzației vizuale, duce la o deformare dezagreabilă. Aspectul dezagreabil, dealtfel, e al întregii compoziții, accentuat și de materia uscată și murdă, de un sarbăd galben-verzui. În tratarea orizontului însă, din zone ferme, conturate sumar, de un concentrat brun-violet, sînt prefigurate nu numai acel mod frecvent al lui Luchian de a trata ultimele planuri ale unui peisaj, dar și ceva din energia sa de mai tîrziu. De la începutul studiilor la Belle-Arte e desigur un desen înfățișînd *Doi cai luptîndu-se* (col. Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România), desigur o copie după o gravură de studiu. E un simplu exercițiu academic, în care se poate distinge totuși precizia ascuțită a liniei și siguranță în urmărirea umbrelor și luminilor. Două opere purtînd data terminării studiilor la Belle-Arte, 1889, revelă tendințe diferite: un *Cap de copil* (col. part.), semănînd oarecum ca factură cu grupul figurilor din peisajul din 1885—1886, e realizat din cîteva zone de culoare, întinse în tușe largi, oblice, dintr-o materie

³² E portretul unei verișoare a pictorului și poate fi datat după vîrsta modelului.

³³ Femeia șezînd în iarbă, cu lucrul de mină, este mama pictorului, iar copilul e Ionel Cristescu,

rudă îndepărtată a familiei. După vîrsta acestuia, executarea tabloului trebuie fixată prin 1885, la Jugureanu, pe malul Călmățuiului, unde își petrecea verile în anii aceia familia lui Luchian.



Fig. 2. — Portret de fetiță (1885—1886) (Foto N. Ionescu).



Fig. 3. — Peisaj cu oi și personaje (1885) (Foto N. Ionescu).

grăbunțoasă, slabele tendințe de plasticitate neputînd fi răscumpărate prin opunerea unei mase luminoase pe un fond întunecos. În *Profilul de față* de la Muzeul de Artă din Constanța, întîlnim o altă viziune și o anume gingășie, un anume calm al expresiei, ce e desigur urmarea unei contemplări liniștite. Profilul e desenat cu precizie și finețe, trădînd însă și o anume uscăciune, ce e mărită și de contrastul între opacitatea fondului și claritatea figurii. Interesantă e însă tratarea carnației, penumbrele fine în acele brunuri calde și moderate, aurii, timidele lumini transparente ce modelează cu gingășie, cu o siguranță ce apare acum dobîndită, chipul tinerei fete. Poate că nu-i străină de această emanație luminoasă a carnației, de acest sfumato din jurul figurii, o sugestie din Henner, a cărui faimă ajunsese și la noi pe vremea aceea (peste cîțiva ani ministrul Instrucțiunii, Tache Ionescu, cumpăra de la Londra pentru pinacotecă, pe o sumă importantă, un portret de Henner³⁴), dar în gingășia imaginii și-n finețea luminii difuze, poate fi și o reminiscență din anume portrete feminine ale lui Grigorescu. Căci întîlnirea cu pictura lui Grigorescu a constituit prima experiență capitală a formației lui Luchian. În cele cîteva opere ale sale de începător s-a putut distinge o înclinare spontană de a ocoli mijloacele mecanice de expresie academice, o căutare naivă de a exprima imediat propriile impresii vizuale, dincolo de reguli și precepte învățate, o evidentă preferință pentru forma picturală, pentru culoare și capriciul tușei. Pentru formarea unui astfel de temperament, puternic înclinat către sinceritate și libertatea expresiei, era firesc să fie decisivă întîlnirea cu opera lui Grigorescu.

« Nu m-am împăcat niciodată cu școala — va spune Luchian mai tîrziu — ... am învățat mai mult de la Grigorescu și prin muzeele și expozi-

³⁴ « Tête de femme blonde-œillet », azi la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, cumpărat în 1892, la inițiativa lui Tache Ionescu, de la

Goupil Gallerie Boussod et Valadon din Londra. (Arh. Stat. Buc., Min. Instr., dos. nr. 940/1892).

țiile din străinătate »³⁵ și va repeta cu orgoliu: « Tot ce știu am învățat de la Grigorescu ! »³⁶. Într-adevăr Grigorescu rupsesse dintru început punțile cu tradiția academică și apariția lui a însemnat începerea unei noi perioade în pictura noastră, așa cum însuși Aman, clarvăzător, a putut observa încă din 1870: « Alături de artiștii care au expus operele lor la ultimele două expoziții, s-a așezat de data aceasta, cu un succes eminent, D. Grigorescu, discipol al școlii franceze, înfățișându-ne un gen nou, care va da cu timpul rezultate fericite pentru școala românească »³⁷. Noutatea picturii lui Grigorescu, sinceritatea viziunii sale au cucerit chiar de la început opinia publică, el a fost celebrat ca un maestru, dar nu e mai puțin adevărat că la înțelegerea artei lui s-a opus, din 1870 chiar, prejudecata finitului plastic. Trezind un interes nou în public pentru pictură, creînd un mediu propice dezvoltării noilor talente — merit de seamă ce a fost recunoscut lui Grigorescu³⁸ — pictura sa a generat în cronicile de artă discuții în jurul uneia din problemele fundamentale ale criticii din secolul al XIX-lea și anume cea a finitului pictural opus finitului forme academice. Finitul pictural, care este propriu stilului lui Grigorescu, era interpretat, sub numele de « nesfârșit », ca o limită a artei sale. Începînd din 1885, data revenirii lui Grigorescu, după o absență de cîțiva ani, prin expoziția din sala Joji și prin cea de la Intim-Club, în mișcarea artistică bucureșteană astfel de critici erau reînnoite, deplîngîndu-se faptul că pictorul, « nefinisîndu-și » tablourile, pierde noțiunea realului, că tratînd detaliile anatomice « cu cruzime și dispreț pentru desen », prezintă numai « o grămadă de culori aruncate pe pînză cu lopățica ». Coloritul său e judecat drept convențional, « nevrotic », expresie a unor adevărate « accese de impresionism »³⁹. Critica « nesfârșitului » lui Grigorescu va culmina în observațiile din 1889 ale lui Delavrancea, care analiza cu rigoare defectele desenului lui Grigorescu, desigur opunîndu-l mental perfecțiunii abstracte a desenului academic⁴⁰. Cu toate că un C. I. Stăncescu va încerca, în 1892, așa cum făcuse încă din 1876 Șt. Michăilescu⁴¹, să dea o justificare estetică acestui « nesfârșit » din operele lui Grigorescu, afirmînd că în general o schiță a unui artist adevărat poate fi cu « mult mai sfîrșită » decît un tablou « cu totul sfîrșit în înțelesul comun al cuvîntului » și va arăta că pictorul făcuse dovadă de capacitatea de a termina un tablou după toate legile academismului, dar că a renunțat în mod deliberat la aceasta și a adoptat maniera picturală conformă temperamentului său⁴², totuși, pînă către sfîrșitul secolului vor stăruî în cronicile de artă ecourile lipsei de înțelegere care mai domnea încă în public cu privire la libertățile picturale ale lui Grigorescu. Astfel, în 1895, același Ionescu-Gion, vechi rival ireductibil al impresionismului, insista din nou asupra « neîntregului și neisprăvitului » pe care-l socotea caracteristic lui Grigorescu, criticînd și « lucrul cu cuțitașul » ce i

³⁵ I. C. ASLAN, *Ce spune pictorul Luchian*, în *Rampa*, 16 februarie 1912

³⁶ V. CIOFLEC, *op. cit.*, p. 8.

³⁷ Discursul lui T. Aman, în *Trompeta Carpaților*, 1 dec. 1874.

³⁸ Cf. DE LA VRANCEA, *Salonul Ateneului*, în *Revista Nouă*, II, 2 februarie 1889, p. 64.

³⁹ GION, *Expoziția Grigorescu I, II*, în *Românul*, 25 aprilie și 2 mai 1885. În cronica expoziției Intim-Club (*ibid.*, 11 iulie 1885) Gion spune în legătură cu ecoul criticilor sale aduse « ne-sfîrși-

tului » lui Grigorescu: « Am fost acușați de sacri, legi și blestematori cu ocasiunea esposițiunei d-lui Grigorescu din sala Joji; mai la urmă ni s-a dat nu de pușini dreptate ».

⁴⁰ DE LA VRANCEA, *art. cit.*, p. 63—64.

⁴¹ STEMILL, *Condee inspirate de penelul Dlui Grigorescu*, în *Revista Contemporană*, IV, 2, 1 febr. 1876, p. 184—185.

⁴² I. C. STĂNCESCU, *Muzele noastre de pictură și de sculptură*, în *Revista Nouă*, sept.-oct. 1892, p. 254 și 256.

se părea că sacrifică veridicitatea luminii și desenul⁴³. Tînărul Luchian, pe atunci elev la Belle-Arte, a fost impresionat de toate aceste discuții, de toată această opoziție calmă pe care un artist autentic o susținea împotriva obstinatelor convenții ale gustului academic, căci mai tîrziu, în 1912, va evoca întîlnirea sa cu pictura lui Grigorescu, tocmai prin atracția exercitată de finitul pictural al acestuia: « Pînă la Grigorescu, ce pictură se făcea? În mijlocul tablourilor acelor care reprezentau numai « doamne de Pompadour », boii lui Grigorescu, zugrăveala aceea neisprăvită parcă, a impresionat desigur și a atras multora luarea aminte »⁴⁴ și își amintea de rezervele lui Delavrancea din 1889, cînd acesta nu se sfîșie să critice aspru pe Grigorescu, înconjurînd însă cu laude pe un Obedeanu. Tablourile care « reprezentau numai doamne de Pompadour » e o vădită aluzie la Mirea, care, rival al lui Grigorescu în anii aceia, triumfa ca idol al gustului oficial și în ale cărui portrete de aparat, îndeosebi feminine, și compoziții de legendă, realizate într-o facilă tehnică academică, deprinsă de la Carolus-Duran și încercînd să imite pe cea a lui Sargent, superficialitatea gustului burghez se oglindea cu satisfacție. În această opoziție senină a lui Grigorescu față de cerințele gustului public (așa-numitul « idilism » al lui Grigorescu de după 1885 nu poate fi pus pe seama unei supunerii a pictorului față de gustul burgheziei, o acceptare a scopurilor evazioniste ale acesteia⁴⁵, evoluția stilului său din ultimii ani își are premisele în

⁴³ IONESCU-GION, *Expozițiunea Grigorescu*, în *Revista Nouă*, mai 1895, p. 312—315: « Din cele 156 tablouri expuse nu știu dacă sînt cinci în fața cărora poți spune: Asta e isprăvit » etc. Grigorescu a înregistrat și nu a uitat criticile lui Gion, căci de cite ori îl întîlnia, îi amintea: « Dă care socoți tablourile mele neisprăvite! » (Cf. G. PETRAȘCU, *Grigorescu*, în *Duminica Universului*, 10 mai 1931). În 1897, N. Petrașcu lua din nou apărarea lui Grigorescu împotriva acuzațiilor de a nu-și sfîrși tablourile (*Expoziția Grigorescu*, în *Literatura și Artă Română*, 1897, p. 189).

⁴⁴ I. C. ASLAN, *Ce spune pictorul Luchian*, cit.

⁴⁵ În acest sens, acad. G. OPRESCU, în ultima sa lucrare despre Grigorescu (*Grigorescu și societatea vremii sale* (II), în S.C.I.A., X (1963), nr. 2, p. 291—292), afirmă pe bună dreptate: « Și pentru mine e evident că, cel puțin atunci, nu pentru că aceste aspecte, ce au fost numite idilice, conveneau clienților, ce doreau o denaturare de la trista realitate, o diversivune în viața socială, ci pentru că ele plăceau artistului, le simțea intens, îl inspirau. Va veni și vremea cînd asemenea teme vor fi, așa-zicînd, de comandă; acum « e vorba de perioada 1885—1895 » ele constituie însă o expresie adevărată și spontană ». Și aceste aspecte, din această perioadă, au influențat cum vom vedea și asupra formației lui Luchian. Vechea comparație Alecsandri-Grigorescu ce, repetată deseori, s-a statornicit ca o prejudecată, trebuie privită, ca orice paralelism dintre pictură și literatură, cu circumspecție, nefiind în nici un caz aptă să lămurească un fenomen al cărui ultim termen de comparație rămîne el însuși. Efectul ei nefast asupra înțelegerii lirismului, prea puțin arcadian, al lui Grigorescu amintește de cel al superficialei comparații Hugo-Delacroix, și ea înrădăcinată « dans le domaine banal des idées convenues », prejudecată incurcînd « beaucoup de têtes

faibles », analizată în falacitatea ei de Baudelaire, care pe bună dreptate repudia, « une fois pour toutes », paralelisme literaro-plactice, « ces niaiseries de rhétoricien » (*Salon de 1846*). Înrudit în unele motive cu Alecsandri, Grigorescu are o altă rezonanță de sentiment, atît de peremptorie în expresia picturală, încît numai o considerație extrinsecă îl poate apropia de cîntărețul « juneii » Rodica; opera sa revelă un alt sens interior, și în descoperirea acestui « Ursprüngliches » rezidă, după vorba lui Goethe, obiectivul prim și esențial al criticii. Grigorescu putea apare în 1904 unui N. Iorga drept « cîntăreț al celui mai curat ideal, oprindu-se în pragul lumilor nenorocirii, ale muncii și păcatului » (*Expoziția Grigorescu*, în *Semăntătorul*, 18 ianuarie 1904), pentru că, mai ales în ultimii ani, operele lui Grigorescu dădeau expresie totală acelei unice și nobile frumuseți pe care el o descoperea în lumea de la țară și care a constituit substanța idealului său moral și estetic și a lirismului său. Burghezia, speculînd în scopuri evazioniste această latură esențială a creației grigoresciene, a creat legenda « idilismului » grigorescian, care a dus la acreditarea unei imagini superficiale, apicturale, unei bune părți din creația lui Grigorescu, umbrînd atita vreme cu obstinație valoarea ei genuină. E drept că în stilul lui Grigorescu se accentuează după 1885 o anume convenție — fără o liminară convenție, se știe, arta nu e cu puțință —, dar această convenție e în primul rînd, ca la orice artist autentic, opera fanteziei sale, putînd fi cenzurată numai atunci cînd anulează spontaneitatea actului creator. Iar dacă pictorul, la bătrînețe, a creat și « opere de comandă », de serie, acestea trebuie pus și pe seama acelor « simțăminte de oboseală » ce pe bună dreptate (O. W. CIZEK, *art. cit.*, p. 345) nu pot fi trecute cu vederea în ultimii săi ani.



Fig. 4. — Ciobănaș culcat în iarbă (Foto N. Ionescu).

însăși viziunea lui despre lume, e, la origine, expresia modului său sincer de a simți, cu atât de profunde rădăcini populare⁴⁶), în statornicia lui Grigorescu pe pozițiile libertății de viziune și de expresie, Luchian avea să găsească elemente de întărire a propriei sale vocații, guvernată de aceeași necesitate de spontaneitate a expresiei și de același primat al emoției lirice. Influența lui Grigorescu asupra lui Luchian nu se va epuiza de aceea în împrumutarea unor motive, a caducelor valori ilustrative sau a unor detalii spectaculoase de factură — caracteristica epigonilor de mai târziu —, ci va însemna mult mai mult, însăși revelația adevăratei picturi, așa cum altădată, în 1873, însemnase pentru Andreescu și cum avea să însemne mai târziu pentru Petrașcu, în totul îndreptățit să afirme: « Dacă astăzi sîntem cîțiva pictori aici la noi, apoi nu sîntem decît prin el »⁴⁷. Era firesc ca personalitatea lui Grigorescu încă de la expoziția din 1870, prima sa manifestare publică importantă, să exercite o adevărată fascinație printre tinerii elevi de la Belle-Arte⁴⁸. Prestigiul său a crescut cu timpul și pe vremea studiilor lui Luchian numele lui Grigorescu era înconjurat de o venerație neîțarmurită. Pinacoteca din București, al cărei catalog era redactat în vremea aceea (1888) și ale cărei săli se aflau chiar sub etajul unde funcționa Școala de Belle-Arte, poseda 11 opere de Grigorescu (portrete,

⁴⁶ Luchian însuși relatează în acest sens o anecdotă edificatoare: « Într-una din veri, fiind la țară, am întâlnit o servitoare, care avea un original de Grigorescu. Mi-a spus că îl luase de la un domn Ghica — nu știu cine o fi — care-l aruncase. Am vrut să-l cumpăr. N-a fost chip. Știi ce mi-a spus? — Îl păstrez acolo în ladă. Țin mult la el, că parcă

e o poză de pe la noi — și cînd te gîndești că boierul îl aruncase » (I. C. ASLAN, *loc. cit.*).

⁴⁷ G. PETRAȘCU, *Grigorescu II*, în *Duminica Universului*, 10 mai 1931, p. 294.

⁴⁸ Vezi pentru aceasta R. NICULESCU, *Grigorescu și primii săi critici*, în *S.C.I.A.*, V (1958), nr. 1, p. 176.



Fig. 5. — Copie după « Fără grijă » de N. Grigorescu (Foto Gr. Lupu).

compoziții, naturi moarte, peisajul, de o factură atît de liberă în concepția lui Grigorescu, nefiind, cum era firesc, obiect al unei alegeri patronată totuși de criterii academice), care constituiau, poate chiar mai mult decît celelalte opere, fie originale sau copii de pe maeștrii străini, prima școală practică pentru elevi. Stăncescu de pildă avea obiceiul să țină chiar în Pinacotecă lecțiile și examenele de estetică și istoria artei, exemplificînd deseori cu picturile lui Grigorescu ⁴⁹. Între copiile date ca teme de studii figurau și picturile lui Grigorescu și se cunosc asemenea copii datorate elevilor ⁵⁰. Autoritatea incontestată a personalității lui Grigorescu printre studenții de la Belle-Arte e atestată și de cererea acestora, adresată în 1892, după retragerea lui Tattarescu, ministrului Tache Ionescu, pentru numirea în postul de director a « eminentului artist, desemnat deja de opiniunea publică ca cel mai mare artist al țarei », de la care « noi elevii profunde și însemnate învățăminte credem că vom lua » ⁵¹. Că această atracție exercitată de personalitatea lui Grigorescu asupra elevilor trebuie să fi iritat rigorile academicilor nu încapă îndoială și unul dintre cei care nu și-au putut stăpîni reacțiile în acest sens, apostrofîndu-l chiar pe Luchian, pare să fi fost proaspătul profesor suplinitor G. D. Mirea ⁵². Luchian va evoca mai tîrziu pasiunea cu care urmărea discuțiile

⁴⁹ Cf. C. I. STĂNCESCU, *Muzele noastre de pictură* . . . , în *Revista Nouă*, II (1892), p. 251.

⁵⁰ După *Evreul cu caftan*, o copie de D. Serafim, datată 1884, o alta cu semnătură apocrifă Grigorescu, în dep. Galeriei Naționale, o alta de N. Țincu din 1892. Copie după *Paznicul de la Chailly* la Muzeul Zambaccian. Luchian își amintea (*Însemnări Cioflec*, I, 7) a fi urmărit executarea unei copii de către un coleg după *Evreul cu caftan*.

⁵¹ Suplică din 2 oct. 1892 a 37 de elevi, printre care unii foști colegi ai lui Luchian (Arh. Stat. Buc., Min. Instr., dos. nr. 198/1892, f. 84).

⁵² V. CIOFLEC românează (*op. cit.*, p. 29–30), denaturînd întrucîtva adevărul: « . . . spre marea indignare a profesorilor, lucrează în felul lui Grigorescu, lucru interzis, căci profesorii spuneau: « Cine se ia după Grigorescu, ca el are să ajungă, un amator » ». Episodul real de la care însă pornește această afirmație este cel care revine de mai multe ori în *Însemnări* (II, 2,4; III, 1), narat de însuși Luchian, al unui conflict cu Mirea, destul de dur la corectura lucrărilor, care zărînd pe șevaletul acestuia « un studiu de profil după un evreu roș-

cat », i l-a trîntit jos, proferînd mînios: « asta-i copie după Grigorescu. Grigorescu e un diletant ». Lucru oarecum plauzibil dacă ne gîndim la infatuarea cunoscută a lui Mirea și la comportarea lui distantă și aspră cu elevii, atestată și de amintirile lui Ciucurencu (*Arta plastică*, 1964, nr. 12, p. 584–585 și mai ales G. OPRESCU, *Alexandru Ciucurencu*, Buc., 1962, p. 16–17). E drept că în anii aceia se accentuase acrimonia pictorului, alimentată și de umbra uitării ce o simțea amenințătoare asupra operei sale. Portretul lui Mirea de profesor exemplar, pe care ni l-a lăsat G. Petrașcu, în discursul său de recepție la Academie din 1937, e în bună măsură inspirat de fratele său scriitorul N. Petrașcu, prieten și impenitent enomiast al lui Mirea). De menționat și că Mirea a fost cel care a inspirat în 1899, la retragerea lui Stăncescu din directorat pentru o eventuală numire a lui Grigorescu, scrisoarea de protest adresată de profesori ministrului Spiru Haret, invocînd impedimentul prevăzut de regulament, că marele pictor nu e și n-a fost profesor la Belle-Arte (Cf. *La Roumanie*, 15/27 janvier

purtate în anii tinereții sale de către partizanii și detractorii lui Grigorescu, discuții suscitade după 1885 de ceea ce s-ar putea numi « noul stil » al lui Grigorescu — cel al operelor din Bretania și al subiectelor rustice — și în care el lua totdeauna parte lui Grigorescu, al cărui admirator fără rezerve va rămâne neconținut, cunoscut în cafeneaua bucureșteană după 1902 și prin iritabilitatea sa la perceperea vreunei aluzii antigrigoresciene⁵³. Relații mai strânse între Grigorescu și Luchian mai ales înainte de 1900 nu sînt atestate de nici un document, de nici o mărturie⁵⁴ și ele trebuie mai curînd tăgăduite, cunoscute fiind firea puțin abordabilă a lui Grigorescu, cît și cercurile moderniste pe care în anii aceia le frecventa Luchian. După 1901, cînd personalitatea lui Luchian începe să se contureze, sînt plauzibile mărturiile contactelor dintre cei doi pictori. Singurul gest sigur atestat de un document contemporan este cel al cumpărării de către Grigorescu din expoziția Tinerimii artistice din 1904 a unei opere de Luchian, acuarela *De la bariera Filantropiei*, gest cu surprindere înregistrat de presă, ca neîntîlnit pînă atunci la marele pictor⁵⁵.

În expozițiile lui Grigorescu din 1885 (personală și Intim-Club), 1886 (Intim-Club) și 1887 (aceasta, de peste 200 de opere), Luchian putuse contempla, ca și după întoarcerea sa de la Paris în expozițiile din 1895 și 1897, numeroase picturi din toate perioadele de creație: opere mai vechi, peisaje și motive agreste din 1870—1873, dar și numeroase picturi de la Vitre și din Bretania, precum și cîteva din Italia și, pe lîngă *Atacul de la Smîrdan*, și studiile din vremea campaniei din Bulgaria, o serie de studii de nud și numeroasele recente peisaje și subiecte rustice. Fiecare expoziție a lui Grigorescu avea darul să ofere laturile multiple ale creației sale, să se înfățișeze ca adevărate retrospectiv⁵⁶, constituind o prezentare organică și complexă a personalității sale creatoare. Se poate presupune astfel cît de

1899). Mirea fusese numit profesor suplinitor în 1889 (Cf. G. PETRAȘCU, loc. cit.), în stare figurind ca atare, din 1891, numit definitiv în 1892. Celelalte amănunte din *Însemnările Cioflec* (replica lui Luchian, părăsirea Școlii de Belle-Arte etc.) par dezvoltări romanțate. Înfirmate de datele raportate și mai înainte, aserțiunile din IONEL JIANU, P. COMARNESCU, op. cit., p. 14, că Stăncescu alimenta în școală inimiciția față de Grigorescu.

⁵³ În *Însemnările Cioflec*, numeroase relatări în legătură cu admirația lui Luchian pentru Grigorescu (I, 14; II, 1—5; III, 1 etc.). De menționat un episod evocînd pledoaria gen. Tell, îndemnînd clamoros pe admiratorii lui Grigorescu să-l părăsească pe acesta pentru Andreescu, episod ce poate fi situat în 1889, cînd cu prilejul Salonului Ateneului Român, nutrită și de articolele lui Delavrancea (din *Democrația* și *Revista Nouă* — cf. RADU BODAN, *Pădurea de fagi. Un tablou de Ion Andreescu*, în S.C.I.A., 1959, nr. 2, p. 17—20) s-a disputat paralela Grigorescu — Andreescu.

⁵⁴ « Certitudinile » repetate în acest sens IONEL JIANU, (P. COMARNESCU, op. cit., p. 22) rămîn pînă acum de domeniul fanteziei.

⁵⁵ Nu din expoziția artistului din decembrie 1904, cum s-a crezut pînă acum, după CIOFLEC

(op. cit., p. 37), cf. J. B. « RUN », *L'Exposition de la « Jeunesse artistique »*, în *La Roumanie*, 21 martie 1904 (în termeni bombastici: « annoncer aux populations ébahies que Luchian est devenu le peintre ordinaire du grand Grigoresco »). E vorba de peisajul de iarnă expus sub numărul 181 și reprodus în catalog, a cărui soartă, după achiziționarea lui de către Grigorescu, nu ne e cunoscută. În același an apărea articolul lui Cioflec din *Sămîndtorul* (*La pictorul Luchian*, 5 decembrie, 1904), în care e evocată o atitudine de afectuoasă familiaritate din partea lui Grigorescu: « Babacu . . . cum îi spune și d. Grigorescu cînd îi pune o mină pe umăr și-l întreabă de sănătate . . . », În *Însemnări* (I, 21) e menționată în trecere prezența lui Luchian într-o expoziție a lui Grigorescu (desigur cea din 1904) și un scurt fragment al intervenției sale într-o convorbire. Afirmția atribuită lui Grigorescu despre Luchian, în 1905, și relatără tirziu după moartea acestuia de Ernest Cocca: « Sint fericit că mi-am găsit un urmaș » (IONEL JIANU, *Tragica poveste a pictorului Luchian*, în *Lumina și culoare*, I (1946), nr. 1, p. 29), sîntem îndreptățiți a o socoti apocrifă.

⁵⁶ Observația la R. NICULESCU, *Expoziția Grigorescu. Catalog*, Buc., 1957, p. 4.

eficientă era acțiunea lor pentru formația unui pictor. Interesul lui Luchian s-a îndreptat în primul rînd spre acele picturi în care spontaneitatea triumfa în libertate și reminiscențele vor fi durabile în factura operelor sale, care îl va dezvălui cronicarilor de artă, chiar de la primele expoziții, ca un imitator al « stilului impresionist » al lui Grigorescu, însă cu mai multă violență și brutalitate ⁵⁷. De remarcat că din motivele lui Grigorescu — reluate în acei ani de altfel și de alți pictori ai tinerei generații — Luchian, în afară de cele rustice mai vechi (tipuri de țărânci, țărânci torcînd, portrete de evrei, efecte de amurg), împrumută și pe cele ce apăreau atunci pentru prima oară, salutate ca atare de cronicarii de artă ⁵⁸ (ciobănașul culcat în iarbă, ciobănașul sau păstorița cu turma, plugarii la arat sau, mai numeroasele acum, care cu boi). De la Grigorescu va lua Luchian desigur acel mod de integrare a figurilor în vibrația cromatică unitară a peisajului, ce contraria pe contemporani (în *Bătrîna de la Brolles* de pildă), sau acea tendință de a trata o compoziție într-o dominantă cromatică, pe care aceiași cronicari ai lui Grigorescu (Gion, Bălăceanu) o ironizau în 1885 sau mai tîrziu și pe care Luchian o va dezvolta la extrem — desigur și sub sugestia impresionismului cunoscut între timp — în numeroase opere ale sale, dintre 1892 și 1896, susținute în game artificioase, fie de ocru-roz, fie de albastru-violaceu sau brun-roșcat, caracteristice primei perioade, sesizate și criticate de contemporani ca « nenaturale și convenționale », « bizare și excentrice » ⁵⁹. Și poate de la Grigorescu, mai curînd decît de la un Degas, provine la Luchian acea pasiune de a folosi cît mai variate și originale instrumente de expresie, acele rafinamente tehnice multiple, setea de experimentare a unor moduri de execuție inedite, spre o mai desăvîrșită adecvare cu motivul. Căci expozițiile lui Grigorescu ofereau o mare varietate de procedee tehnice, aspecte sensibile originale ale meșteșugului, ce se impuneau curiozității unui pictor, « acele rafinamente pe care un artist consumat le inventează zilnic din propria lui experiență », cum le examina și analiza de pildă cu încîntare tînărul Apcar Baltazar în expoziția din 1904 ⁶⁰. Și ar fi cu putință ca interesul pe care Luchian îl va arăta în scurta sa ședere la Paris pentru pictura lui Manet și pentru impresionism să fi fost suscitată și de opera lui Grigorescu, ale cărui peisaje sugerau asemenea apropieri unora dintre cronicari ⁶¹. Netăgăduite sînt deci permanentele reminiscențe grigoresciene din operele de început ale lui Luchian și chiar în cele ale întregii perioade 1893—1900. Toate aceste inspirații însă nu vor apare niciodată ca o servitute, nu se vor vădi, ca la epigoni, cu valoarea lor de vocabular sau de forme gramaticale împrumutate, ci se vor transforma în limbajul temperamentului personal.

Astfel, ceea ce surprinde imediat în micul tablou *Ciobănaș culcat în iarbă* (col. Dr. O. Fodor, fig. 4), realizat desigur înainte de 1889, tipic motiv grigorescian, e o altă manieră picturală decît a maestrului, fiind o adevărată traducere în alt limbaj. Marele farmec al lui Grigorescu rezidă în poezia valorilor, în

⁵⁷ Îndeosebi v. pentru aceasta, E. GRANT, *À propos de critique d'art*, în *Indépendance roumaine*, 9 (21) april, 1898.

⁵⁸ Cf. L. B. <ACHELIN>, *L'Exposition Grigorescu (suite et fin)*, în *La Patrie*, 18 (30) mai 1895.

⁵⁹ V. în acest sens cronicile Expoziției artiștilor în viață din 1894, în *La Patrie*, 2(14) iunie, *Românul*, 14 iunie sau *Atheneul Român*, 15 iunie (N. Petrașcu)

și mai tîrziu observații similare la E. GRANT, *art. cit.*

⁶⁰ Cf. BALTHAZAR, *Grigorescu*, în *Voința Națională*, 22 ianuarie 1904.

⁶¹ În special verbigerantului Ionescu-Gion dar și unui C. Bălăceanu (*L'exposition Intim-Club*, III, în *Le Peuple Roumain*, 28 iulie 1885).



Fig. 6. — Cap de țărăncă (Foto G. Șerban).

fața naturii el vede spațiul cu pînzele străvezii, gingașe ale atmosferei, cu depărțările orizonturilor, cu învăluirea totală și diafană a luminii. În cele mai bune opere ale sale, întreaga viziune e supusă unui singur factor de interpretare: lumina în insesizabilele sale nuanțe. Se înțelege că în acest sens interpretarea sa era o interpretare analitică. Ochiul lui Luchian nu se oprește la degradările luminii, nu e ispitit de valorile atmosferice. Zonele peisajului, dealul, orizontul, cerul se etajează toate cu tendința de a se juxtapune pe un singur plan, figura ciobanului, delimitată de un sumar contur, apărînd ca intarsiată. Tușe ocru-roz în partea de jos și apoi galbene-verzui îngăduie o ușoară distincție a planurilor, sugestia de adîncime fiind mărită de cele cîteva sumare tușe transversale albastre-violet din orizont, de albul, violetul și albastrul din cer. Veșmintele ciobanului sînt albe-roz, căciula, un puternic negru concentrat, de cărbune. Tușa e lată, poate prea lată pentru micile dimensiuni ale tabloului, orizontală în cer, verticală în iarbă. Ea e apăsată cu energie, întreruptă cu nervozitate, lăsînd urme în materia zgrunțuroasă. O tendință spontană de simplificare e vizibilă, de concentrare a datelor viziunii. Astfel această mică compoziție trădează cu putere înclinările originale ale temperamentului lui Luchian, face



Fig. 7. — Cioban cu turma (Foto N. Ionescu).

să se simtă ceva din personalitatea sa viitoare. O copie chiar, de data aceasta, după Grigorescu, executată înainte de 1890, după celebrul nud *Fără grijă*⁶² (col. part., fig. 5), devine un pretext de studiu de culoare cu intenții vădite de sinteză rapidă, de schiță cromatică concentrată (verde, albastru, galben-pal în pat, ocru-galben și brun în carnație, capul schițat din câteva tușe circulare brun-gri și galben-roșu, în pernă, albastru, verde-gri și gri-brun). Un *Cap de țărancă* (col. part., fig. 6) denotă influența lui Grigorescu nu numai în amănuntele ilustrative ale motivului (înclinarea capului, zîmbetul, luminile din ochi), dar și într-o anume cursivitate a tușei, lată și onctuoasă, care n-are aici la Luchian capacitatea de a evoca din articulațiile ei energice plasticitatea formei. Și tonalitatea generală brun-castanie amintește de asemenea portrete de țărânci ale lui Grigorescu⁶³. O interpretare directă după Grigorescu apare

⁶² Descriș de către L. BACHELIN (art. cit.) ca figurind sub titlul *Studiu de nud* în expoziția lui Grigorescu din 1895, opera lui Grigorescu e menționată în catalogul expoziției din 1891 sub titlul cu care va fi cunoscută mai târziu, începînd de la reproducerea ei în *Literatură și artă română* din 1896—1897. E posibil ca opera descrișă în 1895, cum indică și titlul din catalog, și prețul inferior, să fie un studiu pentru cealaltă și ca atare să fi figurat și în expoziția din 1887 sub titlul *Studiu*

de nud (nr. 34) sau sub cel simplu, apărînd de cîteva ori în catalog, de *Studiu*. În orice caz copia lui Luchian trădează factura unui începător și o curiozitate de învățcel, ce impune datarea sa din epoca studiilor la Belle-Arte.

⁶³ Un cap de țărancă, într-o tonalitate dominantă castanie, pe un fond opac, era cenzurat de Delavrancea printre operele expuse de Grigorescu în 1889, la Salonul Ateneului (art. cit., p. 62).

într-un alt chip de țărancă, o acuarelă tot din acești ani (poate și după 1890) ⁶⁴ și surprinde prin analiza insistentă a luminii de pe figură care, în tușe mărunte, disecă cu finețe planurile. Alte două picturi de început, de prin 1885—1888, trebuie semnalate pentru inspirația nemijlocită grigoresciană. De subliniat în prima (col. part., fig. 7) *Cioban cu turma*, cu sicitatea culorilor pale și murdare, tipică picturilor de debut ale lui Luchian, caracterul de schiță sumară al interpretării și, în vezmintele ciobanului, acele tonuri de ocru-gri-mov, care deși de origine grigoresciană, dobîndesc nuanța excesivă din unele opere de mai târziu. *La arat* (col. part., fig. 8), un recent motiv grigorescian, care n-a mai revenit sub penelul lui Luchian, e o schiță rapidă abandonată, nu lipsită de o anume impetuozitate a penelului, cu deosebire în cer și în orizont, de o tendință de fixare energetică și sumară a luminilor, remarcabilă în același timp prin gama unitară de brun-roșcat și alb-roz-vinețiu, de oarecare strălucire a materiei. Luchian va continua mereu, pînă târziu, către 1900 și chiar după aceea, să se inspire din motivele lui Grigorescu. De fiecare dată însă operele sale vor exprima, fie implicit la început, infiltrată, fie cu vremea nemijlocit, răspicată, o altă autentică viziune picturală.

Ca orice artist adevărat, inspirîndu-se și studiind pe Grigorescu, Luchian se revela pe el însuși. La fel în copia după *Sfînta familie* a lui Rembrandt (col. Patriarhiei) pe care o executa la München, sînt manifeste cîteva din înclinările sale temperamentale. De remarcat că dintre cele 10 tablouri ale lui Rembrandt din Pinacoteca veche, Luchian n-a ales o operă de matu-

⁶⁴ Col. part., repr. în IONEL JIANU, P. COMARNESCU, *op. cit.*, p. 18.



Fig. 8. — La arat (Foto N. Ionescu).

ritate, cu acea expresie tipic rembrandtiană, concentrată în drama misterioasă a luminii (ciclul celor șase Patimi de pildă), ci o operă de tinerețe, în care concretețea reprezentării plastice și a materiei picturale erau mai evidente. L-a atras desigur însă și modalitatea mai naturală, mai familiară, a compoziției. Acea viață unică a penumbrelor, acea învăluitoare prezență a luminii lipsește din copia lui Luchian (ca energie de construcție a formelor ea e inferioară celor cunoscute, realizate la aceeași vîrstă, de un Grigorescu), în schimb, întîlnim o remarcabilă insistență asupra materiei cromatice, desigur și la sugestiile modelului. Cîteva detalii (mîna dreaptă a pruncului, brațul drept al Fecioarei, capul ei, fruntea lui Iosif, cu viguroase accente de culoare, vîlul Fecioarei) sînt fragmente de o reală picturalitate, denotînd siguranța penelului, gust pentru savoarea pastei, o aptitudine în înțelegerea acelei sinteze expresive a detaliului proprie picturii lui Rembrandt. Și toate acestea, revelînd temperamentul lui Luchian, pot consola de absența atmosferei luminoase care conferea unitate lirică operei ⁶⁵.

În cele prea puține picturi cîte ne-au rămas din primii ani de formație ai lui Luchian, din perioada de școlaritate, n-am întîlnit realizări deosebite. Operele au însă pentru noi valoarea de a fi documente clare ale tendințelor unui autentic temperament artistic, de a conține prevestiri ale unei particulare, originale viziuni picturale, care începe să-și lămurească sensurile. După pictura lui Grigorescu, întîlnirea cu Manet și cu impresionismul, la Paris, va constitui cealaltă experiență fundamentală a formației lui Luchian.

⁶⁵ După ce a fost refuzată de Minister, pinza a stat o vreme neînramată, în casa mamei lui Luchian, fiind cumpărată de dr. L. Fialla, unul din prietenii familiei (cf. *Însemnări Cioflec*, II, 2, unde Luchian

relatează că la văduva dr-ului Fialla, doctor care-l îngrijise și pe Andreescu, a examinat după 1906 un mic tablou al acestuia, un buchet de dumitrițe într-o ulcică).

ORIENTĂRI ÎN CRITICA ROMÂNEASCĂ DE ARTĂ: TH. CORNEL

de AMELIA PAVEL

Ne aflăm — la noi ca și pretutindeni — la finele secolului trecut în plin programatism estetic, deci în plină încrucișare de spadă teoretică. Poziții și concepții față de artă se înfruntă sau se întâlnesc, întemeiate fiecare din ele pe o solidă tradiție de gândire națională și europeană și nu mai puțin pe o multiplă experiență de creație artistică și literară. Semănătorism, poporanism, simbolism, se întrec în a-și afirma și demonstra punctele de vedere și apartenențele. Este un furnicar de perspective și proiecte; cu atât mai interesante cu cât în majoritatea cazurilor militanții teoreticieni sînt ei înșiși artiști și încă de excelentă calitate. Aceasta nu-i împiedică să aibă conștiința că un curent estetic este un curent de idei și deci imposibil de limitat strict la domeniul artistic, fără încălcări în gândirea filozofică și politico-socială. Nu «jurnalul», urmărirea subiectivă a actului de creație îi preocupă pe Vlahuță, Coșbuc, pe Macedonski sau pe tînărul Luchian și focoșii săi tovarăși de crez, ci o pasionată înclăștare cu problemele vremii lor. Intuitiv desigur, fără discriminări științifice precise și ierarhizări clare ale valorii sociale în creația artistică. Dar, de pe poziții materialiste sau idealiste, cu un orizont social mai vast sau mai restrîns, pe toți îi neliniștește conștiința necesității de a «orienta» istoria culturală, din care — și fenomenul merită a fi subliniat — nu este deloc sustrasă aria științelor pozitive. Dimpotrivă, osmoza dintre domenii este mai evidentă decît oricînd: noțiunile se încalcă. Astfel, împămîntenirea ideii de «evoluție», așa cum s-a conturat în experiența gândirii științifice pozitiviste din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a determinat apariția noțiunii de «mișcare» în eseistică, mișcare care ar constitui substanța însăși a oricărei viziuni și creații de cultură și pe care năvalnicele și permanentele instaurări de noi curente și programe estetice o demonstrau într-adevăr ca fiind o realitate vie și puternică. În 1890, Alex. Macedonski, sub semnătura «Polit», declara sentențios în foarte semnificativul articol *Școalele literare*¹: «Principiul evoluțiunii, general admis, îl găsim aplicabil în literatură, cu deosebire că schimbarea nu implică în sine ideea de progres». «Dacă nu se poate scrie opere mai frumoase decît ale meșterilor trecutului,

¹ POLIT, *Școalele literare*, în *Literatorul* (11), 1890, 1 iunie.

se pot face tot așa frumoase, însă scrise *altfel* și din *alt punct de vedere* »². Conștiința rolului științei și tehnicii în experiența de cultură se conturează la diferite niveluri: de la sentimentul amorf al unui « moment » fundamental diferit de cele precedente, la conștiința lucidă a existenței unor legi obiective de desfășurare a istoriei, așa cum apare în gândirea criticii legată de mișcarea muncitorească — Ionescu Raicu Rion, Dobrogeanu-Gherea —; de la fantezistele și hazoasele asociații dintre tehnică și artă, așa cum apar în *Revista modernă*³, publicație care promovează « velocipedul și poezia », la grija cu care diferite publicații de cultură umanistă caută să-și asigure rubrici științifice și prestigiul de care se bucură în ginta artelor oamenii de știință. N-ar fi de citat decât cazul d-rului Vaschide, venerat mai ales în lumea literelor, al medicului poet Cruceanu etc. Începe să intervină tot mai frecvent folosirea noțiunii de « idee », cu un sens mai larg, dar mai difuz decât ceea ce numim astăzi mesaj. Urmărirea apariției și dezvoltării acestui termen în critica românească și, derivată din el, a noțiunii de idealism⁴, fie la autorii din sfera marxistă, fie la simboțiști, poate atesta aceeași filieră scientistă, dezvăluind însă un efort compensatoriu de tendință umanistă, de a depăși concretul unei viziuni tehnice și a-l ridica la gradul « sensurilor ». Sînt eforturi de cele mai multe ori rămase la stadiul intuitiv, dar care stăruie și izbesc prin nota lor diferențială — polemică sau îngrijorat-pesimistă — față de ceea ce în mișcarea de idei mai veche, în gândirea descendenților pașoptismului, sau chiar în junimism, exprima militarea pentru un ideal. Problemelor din domeniul aspirațiilor sociale sau naționale li se adaugă acum tonul subiacent al acestei noi vigilențe umaniste, conspirația, parcă, a unui protest împotriva primejdiei tehnicizării capitaliste, al spaimelor « orașului tentacular ». Tonul respectiv are rezonanțe diferite desigur: după cum se amestecă cu resentimentele retrograde de clasă ale ideologiei semănătoriste absolutizante, sau traduce, timid și retractil, ezitățile unor incerți din tagma simbolistă⁵; după cum evocă, în cronicile unui Const. Mille, Brănișteanu sau a cronicarilor publicațiilor muncitorești, frământările și preocupările intense de ordin social politic; se ivește, foarte simptomatic, în înduioșătoarea încredere pe care o mărturisește un Dimitrie Anghel⁶, și nu este singurul, în capacitatea naturii de a oferi cel mai propice adăpost pentru nașterea ideilor generoase. Plimbările cu discuții în apropierea naturii, practicate de poet în cartierele din afara Parisului, în anii de ședere acolo (1892—1902), în tovărășia compatrioților români, dintre care cel mai entuziast amator era criticul Theodor Cornel, ar fi putut aminti ceva din programatismul plimbărilor rousseau-iste. Minus, desigur, protestul împotriva civilizației, pe care cei de mai sus o prețuiau atît de mult, încît vroiau să salveze în orice chip valorile ei umaniste, în fruntea cărora trebuia să stea, triumfătoare, « tendința către Frumosul care stăpînește spiritul popoarelor înaintate »⁷. Nu este străină de această discretă încercare de coalție dintre gândire, artă și natură în prevenirea primejdiilor tehnicismului anarhic nici tendința naturistă a atît de cercetatului astăzi « modern style », « Art Nouveau », « Jugendstil ». Departate de a putea fi redusă la un moment stilistic al evoluției artei decorative, dominanta ornamentului vegetal, a simbolisticii vegetale și

² Polit, Școalele literare, în *Litratorul* (11), 1890, 1 iunie.

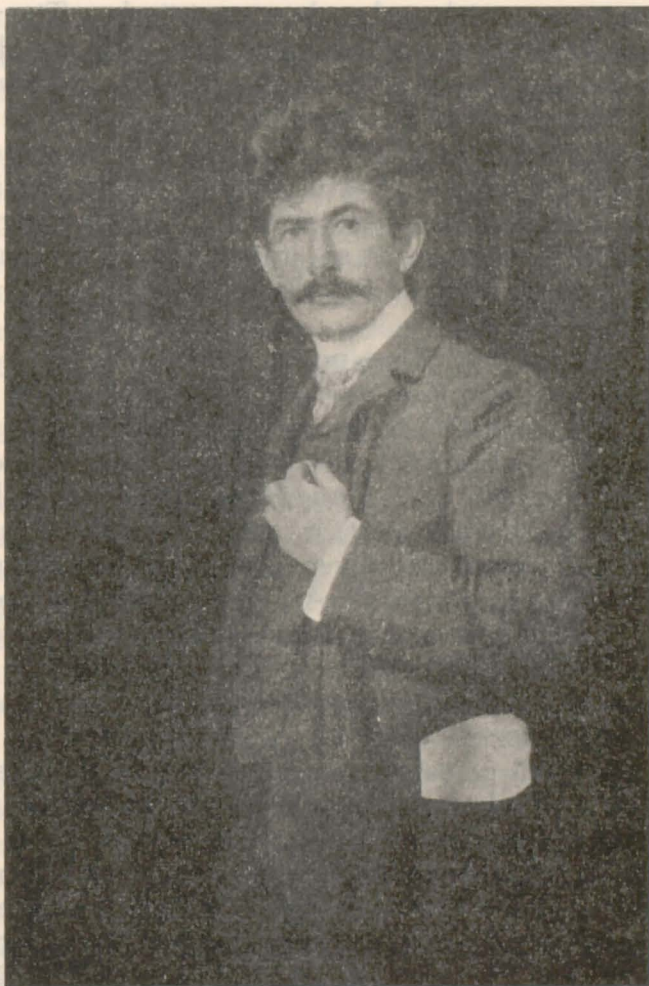
³ *Revista modernă*, Buc., 1897.

⁴ V. A. PAVEL, *Stilul criticii de artă*, în S.C.I.A., nr. 1/1962, p. 33.

⁵ V. D. MICU, *Începuturile simbolismului românesc*, în *Viața românească*, 1963, nr. 6—7, p. 145.

⁶ Cf. ȘERBAN CIOCULESCU, *Dimitrie Anghel*, Buc., Publicom, 1945.

⁷ *Revue franco-roumaine*, Paris, 1901, nr. 1, editorial.



Th. Cornel

zoomorfe, cu caligrafia ei exuberantă, a avut rolul său în campania umanistă de la finele veacului al XIX-lea; rolul unei « concepții etice », după cum poate prea categoric o denumește Werner Haftmann⁸. Pătrunzînd în cele mai diverse domenii, Jugendstilul a proliferat o întreagă imagistică poetică, recognoscibilă la simbolistii noștri declarați de la începutul veacului, dar și în poeziile de debut ale lui Gala Galaction, publicate (sub semnătura Gr. Pișculescu) în aceeași *Revistă modernă*, în 1897. Aceasta ca să nu mai vorbim de imagistica plastică foarte bogată, al cărei studiu ar merita să fie dezvoltat într-un cadru separat. În același timp, odată cu această dragoste pentru natura înveșmîntată în idei, dragoste care nu are nimic comun cu idilismul rusticizant al semănătoriştilor, capătă drept de cetate în poezia simbolistă mai ales motivele inspirate din frumusețile urbane. Iată dar că teme, idei, preocupări se întreșes și nu este ușor în acest hățiș să categorisești foarte delimitat pozițiile. Chiar examinarea sistematică a publicațiilor culturale ale epocii⁹ și inventarierea colabo-

⁸ WERNER HAFTMANN, *Painting in the XXth Century*, London, Humphrey, 1961, vol. I, p. 53.

⁹ Cf. D. MICU, *Literatura română la începutul secolului XX*, Buc., 1964.

rărilor, ca și parcurgerea cataloagelor de expoziții ale « Tinerimii artistice », ca și ale « Salonului Oficial », duc la concluzia că, dincolo de linia generală a fiecărui punct de vedere, se face simțit pe plan cultural un eclecticism de o factură cu totul caracteristică epocii. Este un soi de nedumerire în fața unui atât de agitat furnicar de idei contradictorii, mereu altele, venite dinăuntru și dinafară. Este și o curiozitate pentru ineditul științific și cultural în plină avalanșă; este și lipsa condițiilor social-politice care să permită unei concepții înaintate să se impună și să « organizeze » clar în jurul ei atitudinile. Acest lucru se va întâmpla abia după încheierea primului război mondial.

Cu atât mai semnificativă ne poate apărea activitatea unui critic, în gândirea căruia și mai cu seamă în evoluția gândirii căruia se reflectă, conturându-se cu laturile lor creatoare, aceste trăsături în meandre ale epocii. Criticul este Theodor Cornel. Cunoscut în genere numai ca autor al dicționarului de biografii contemporane, din care n-au putut apărea decât literele A și B (1909), Theodor Cornel a desfășurat, în scurta lui viață — a murit la vârsta de 38 de ani — o activitate foarte diversă, dominată, în ultima parte a vieții de munca în domeniul criticii de artă. A fost poet și desenator, critic de artă, reporter politic și cultural, s-a interesat uneori de critica teatrală și muzicală. Pe scurt, de toate. Eforturi în multe direcții schițate doar, domeniul artei plastice rămânând singurul mai mult aprofundat. Dar tocmai această activitate multiplă, această « febră » de căutări îl așează caracteristic în epocă și stă desigur la baza capacității pe care atât de remarcabil a manifestat-o, de a intui cu o precizie rară mlădițele « noului » și ale modernității autentice în arta noastră.

Pe numele adevărat Toma Dimitriu, s-a născut în ianuarie 1873. Își petrece copilăria și adolescența la Iași, amintindu-și cu tristețe de « casa mizerabilă » de pe malul Calcainei, de mama, copleșită de greutate, de un visător frate care avea să plece peste mări și țări, și de alte împrejurări triste, notate melancolic într-o cronică pe marginea celei de-a 24 a sa aniversare: *Amintirile din cl. a IV-a ale lui Toma Săvescu*¹⁰. Spectrul sărăciei avea de altfel să-l urmărească toată viața. În veșnică și penibilă alergătură după o soluție stabilă, nu va reuși s-o găsească decât târziu, în 1908, când Anastase Simu îi va da în grijă științifică colecția și redactarea catalogului muzeului. Așa și-l amintesc prietenii din tinerețe care l-au cunoscut și l-au apreciat: Tudor Arghezi și Cecilia Cuțescu-Storck¹¹. Iar vocația melancoliei nu avea nici ea să-l părăsească decât în momentele lui sever profesionale. Pseudonimul Tristis folosit într-o serie de cronici publicate în *Evenimentul* din 1897 și titlul ales pentru una din rubricile sale, în același ziar: *Carnetul unui senzibil*, nu mai puțin decât pledoariile pentru facultatea de « a simți »¹² și admirațiile sale literare: Alphonse Daudet, Sully Prud'homme, Paul Verlaine, ni-l situează într-o atitudine care nu e numai strict personală, ci și a unui « tip » al generației lui: decepționistul post-romantic¹³, cu aptitudini de ironie, pradă unor neliniști complicate în care problemele sociale și cele estetice se amestecă inextricabil.

¹⁰ *Evenimentul*, 1897, 14 ian.

¹¹ Relatare verbală; v. și *Viața socială*, 1911, nr. 2. (TUDOR ARGHEZI: Necrolog Th. Cornel).

¹² « Cugetăm prea mult, gândim prea mult, dar nu simțim nimic, niciodată... la tête semble avoir

pompé le cœur... cum zice Gauthier » *Evenimentul*, *Carnetul unui senzibil*, 1897, 21 februarie).

¹³ Cf. C. DOBROGEANU GHEREA, *Opere*, vol. I, Buc. 1955.

Acest tip este esențialmente opus «estetului»¹⁴ epocii, a cărui mentalitate nu a pătruns în țara noastră decât prea puțin, și nici atunci în stare pură. Poate că singura figură de est et poate fi considerată la noi cea a lui Al. Bogdan-Pitești.

Th. Cornel intră, foarte de tânăr, în redacția *Evenimentului*, unde scrie de toate: de la nelipsita rubrică *Siluețe*, schițe ale frumuseților feminine ieșene, creionate galant și puțin ridicol, pe gustul epocii, pînă la gravele comentarii politice, în cadrul cărora trebuiau prezentate, cu egală urgență, știri despre «convertirea prințului Boris» de-a valma cu, așa cum notează într-o cronică din 22 octombrie 1896, «știrile despre guvernul de la Ploiești, politica externă de la Budapesta, viitorul alianței franco-ruse la Strasbourg» și... poeziile făgăduite. «Il pleut dans mon cœur comme il pleut sur la ville» citează Cornel din Verlaine, comentîndu-și soarta. Și totuși, perseverează. Dar în mersul obișnuit al zilelor, în care «gribouillage-ul» redacțional alternează cu traduceri din versurile lui Sully Prud'homme și Paul Hervieu, intervine un fapt divers, o confuzie de vinovăție între Cornel și un coleg de redacție. Th. Cornel face gestul mărinimos, tace, și este nevoit să părăsească redacția. Continuă totuși colaborarea externă. Atunci cînd, în octombrie 1896, ajunge la Paris, începe să trimită cu regularitate materiale pentru rubrica *Scrisori din Paris*. La început, se simte în exil. N-are bani, iar veștile de la rudele și prietenii din țară îl întristează și mai tare: «E o bunătate în ele care mă doare; e dureros să-ți amintești de cei pe care n-ai fi vrut să-i părăsești»¹⁵. Se instalează în Montmartre, și își împarte timpul între nesfîrșite plimbări de zi și de noapte, culegînd impresii de pretutindeni, veșnic la pîndă cu reflexia filozofică și ironia puțin distantă, dar și compasiunea pentru nefericirea mereu vie. Cimitire, teatre, cabarete, parcuri, pretutindeni găsește teren propice de observație. Cronicile sosesc la *Evenimentul* una după alta, cu frecvență foarte regulată. O vizită la «Cabaretul neantului» îi prilejuiește, la 29 octombrie 1896, meditații pline de substanță sceptică. Este însă capabil și de entuziasmul cel mai sincer. Participarea la o întrunire a socialiștilor lui Rochefort i-l provoacă din abundență și este indignat de faptul că la întrunirea cu Jean Jaurès nu poate intra fără invitație. Caută cu nerăbdare să ia contact cu cercul românilor aflați la studii la Paris. La cafeneaua Cluny, ca și la café-ul Vachette, s-ar putea scrie «istoria românismului la Paris», numai asistînd la consfăturile și înțeleptele chibzuiri în vreun colț retras rezervat în mod tradițional studențimii române. Găsind acolo, plus cafea și vermut, ziare și reviste din țară: *Lumea nouă*, *Epoca*, *Gazeta*, românii se simt ca la ei acasă, dezbăt mișcarea de idei, dominată de «mișcarea socialistă căreia liberalismul idealist i-a făcut loc»¹⁶.

Începînd să studieze fiziologia medicală, înscris la Universitate, Th. Cornel nu-și abandonează de loc îndeletnicirile umaniste, dar le dă un colorit scientist; participă la al 3-lea Congres de sociologie, prilej cu care își exprimă admirația pentru gîndirea lui Gabriel Tarde și adeziunea la credința epocii în rostul instituirii unui limbaj internațional — esperanto.

Primele cronici în care apar preocupări în legătură cu arta plastică datează de la începutul anului 1897: prima despre o expoziție a pictorului

¹⁴ Cf. JEAN LETHÈVE, *Un personnage typique de la fin du XIX^e siècle: l'esthète*, în *Gazette des Beaux-Arts*, 1965, martie și idem, *Un mot témoin de l'époque «fin de siècle»: esthète*, în *Revue*

d'histoire littéraire de la France, 1964, iulie-august.

¹⁵ *Evenimentul*, 1896, 23 octombrie.

¹⁶ *Ibidem*, 31 octombrie (*Scrisori din Paris*).

rus Vereșciaghin ¹⁷, foarte în vogă la acea dată în Franța, pentru vastele narațiuni încărcate cu simboluri în care și realiștii și decadenții găseau puncte de rezim. Cronica se menține însă în afara problemelor plasticii; rămîne în sfera considerațiilor umanitariste. Urmează, tot în luna ianuarie, o vizită în atelierul pictorului N. Gropeanu, prilej de notații pitorești, apoi o cronică despre expoziția unui oarecare Albert Lewy. Abia în vară, odată cu comentariul procesului cu legatul colecției fraților Goncourt, comentariu ironic la adresa snobilor în stare să plătească sume enorme pentru un cui sau o balama din faimoasa colecție, apare, la 10 iunie, cronica Salonului parizian din 1897. Aprecierile sînt rezervate, criteriile incerte, totul se bazează mai mult pe descrieri de subiecte. Dar, între o cronică asupra cîntărețului Tamagno, a unei pledoarii pentru rolul femeilor în știință, a unei cronici despre cititorii literaturii românești, despre expoziția canină și a unei judicioase considerații asupra cinematografului ¹⁸, Th. Cornel citește activ cele mai vii tribune ale actualității artistice ale momentului: *Revue Blanche* și *Mercure de France*. Nu încapă nici o îndoială că a cunoscut scrierile criticului Félix Fénéon și a punctelor lui de vedere privind raporturile dintre artă și realitate, în care acesta aprecia posibilitatea realității obiective de a prilejui înfățișările unei realități mai înalte, sublimite, în care să se simtă transfuzia personalității artistului. Este poziția pe care, în etape de clarificare crescîndă, se va situa permanent Th. Cornel. La 9 octombrie al aceluiași an, pornea de la observația că pentru « a reuși în lucrări realiste ai nevoie să fii o forță » ¹⁹. Concluziile, întemeiate pe experiența susținută cu creația artistică, le va formula însă mai târziu, resimțindu-se în constituirea gîndirii lui de influența acelei aspirații caracteristice epocii, de a îmbina Știința cu Frumosul, apropiindu-se, în multe privințe, de concepția unui foarte interesant și reprezentativ personaj al epocii, Charles Henry, biolog, fizician, chimist, cu vie curiozitate pentru problemele muzicii, esteticii, poeziei etc. Scriind despre el, Paul Valéry spunea: « Concepușe încă de pe atunci programul unei sinteze tinzînd să stabilească un sistem unificat între sensibilitatea omenească și activitate. Acest sistem îi apărea fertil în toate domeniile practicii, în special în cel al artelor . . . Celor tineri și întreprinzători, obosiți și dezamăgiți de verbalismul esteticii filozofice, le-a oferit speranța de a realiza ceva nou bazat pe adevăr; și acest adevăr, nu cel al naturaliștilor, care este doar o aproximație grosolană, adevărul unor observatori comuni și mediocri, ci un adevăr instituit, dacă nu creat, de acel efort de spirit critic, rigoare și coordonare numit Știință » ²⁰.

Problemele erau în aer, cum se spune, și asemenea încercări teoretice și practice, de a anihila sau atenua măcar granițele între valori pentru a reda viață unui scientism îngust și sec, nu au lipsit în epocă; nici din partea oamenilor de știință, nici din partea umaniștilor. În fruntea acestor poziții se afla marxismul.

¹⁷ Loc. cit., 1897, 3 ianuarie (*Scrisori din Paris*).

¹⁸ « Azi, cînd d. Félix Faure e pus la cinematograf, cînd avem și bomba din Bul. Magenta, cum și cea de la Operă, exact cum au explodat, cînd vedem venind trenul în gară iar călătorii dîndu-se din tren, exact ca în natură . . . », Th. Cornel constată că « sînt mișcări caracteristice, care ar servi literatului prin improspătarea memoriei », dar atît: pentru analiza psihologică, pentru « partea

cea mai frumoasă a firii omenești, rămîne neîntrecut, scriitorul ». (*Evenimentul*, 1897, 3 septembrie (*Scrisori din Paris*), semnat Th. Cornel (de la 24 iulie nu mai semnează Tristis).

¹⁹ *Evenimentul*, 1897, 9 octombrie (*Scrisori din Paris*).

²⁰ Citat după JOHN REWALD, *Post-impressionism, from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1956, p. 99.

Atașat ideilor socialiste fără a fi totuși propriu-zis un militant, Th. Cornel permută experiența unor contacte fugitive cu cercurile socialiste din Iași sau cu cele din Paris, în atitudinea pe care o adoptă în domeniul criticii de artă și literare, cărora li se va consacra în întregime, primei îndeosebi. Renunță curînd la capitolul studiilor științifice și, în 1899, pune bazele unui cerc artistic — la Paris — pe care-l intitulează « Le cercle d'acier » și la care aderă gravorul Vibert și pictorii Dupuis, Naudin, Bauquet. Se organizează expoziții, se duc discuții și se cîștigă experiență. În 1901 Th. Cornel, plin de inițiative, împreună cu Stan Golestan, înființează revista bilingvă *Revue franco-roumaine*. Cornel răspunde de partea literară și artistică, iar de partea muzicală Stan Golestan. Colaboratori permanenți: criticul Gustave Geffroy și dintre români G. Petrașcu, Gabriel Popescu. Restul, nume mai puțin cunoscute. Coperta este executată de N. Gropeano, în cel mai autentic « modern style », după îndrumările lui Th. Cornel, care și cîțiva ani mai târziu, cînd va publica volumele de poeme *Mentalia* (1908), și *Cîntări pentru inimă* (1910), va avea îndeaproape grijă de aspectul grafic al cărților sale, lucru pe care-l menționează cu oarecare mîndrie și în înfățișări evident inspirate din fanteziile tipografice ale lui Mallarmé. Iar ilustrația la *Cîntările pentru inimă*, denumită « decorațiune », de Cecilia Cuțescu-Storck, are același caracter: ornamentație de gust « modern-style », pornită însă de la motive din arta populară românească: pomul vieții și alte motive vegetale sau zoomorfe. De altfel în n-rul 4 al revistei sale, Th. Cornel anunță că « revista își propune să popularizeze creațiile de artă decorativă modernă a maeștrilor, ținînd publicul la curent cu noile idei exprimate în decorație, în adevăratul înțeles al cuvîntului ». Editorialul primului număr definește scopul revistei: dorința celor care au conceput-o de a se apropia de « curentul intelectual », « care îndrumază spre imperiul operilor admirabile pe cei care viețuiesc în vremurile noastre », fiindcă « în această mișcare e o conlucrare măreață și o mare vitalitate ». Se conturează în intențiile mărturisite aici, ca de altfel și mai târziu în permanentele « tururi de orizont » în jurul capodoperelor artei universale pe care le face oridecîte ori e nevoit să-și exemplifice un punct de vedere, acea viziune « muzeistică », acel simț al istoriei, foarte moderne amîndouă și care îl ajută, printr-un salutar eclectism provizoriu, să-și ascute antenele percepției estetice și deci aptitudinea de a înțelege « noul ». Articolele consacrate artei plastice în *Revue franco-roumaine* sînt despre Saloanele franceze, dar și despre expozițiile românești: Expoziția de la Ateneu (Grigorescu, Luchian, Mirea, Loghi, Vermont, Alpar, Artachino, Aricescu), cu caracter strict informativ însă. În schimb sînt mai dezvoltate articolele monografice despre un artist sau altul — nu de mîna întîia —, semnate uneori « Le petit Roumain », alteori Th. Cornel. Ele prezintă interes pentru că includ o concepție deja formată, sigură, despre menirea artei și criteriile de ierarhizare a valorilor. Cornel apreciază o operă fiindcă « oferă o interpretare profund personală, e Viața înseși », « fiindcă dincolo de faptul că artistul dă operei sale o expresie personală, îi imprimă o concepție filozofică în stare să marcheze creațiile artistice cu o calitate nepieritoare »²¹. Alteori o lucrare îi place fiindcă « are o înaltă semnificație socială »²². « Formula realistă » este o soluție, după cum și procedeul simbolist este legitim. A fi « armonioasă » este pentru

²¹ TH. CORNEL, *Pierre Eugène Vibert, Revue franco-roumaine*, Paris, 1901, nr. 2.

²² Idem, *Alex. Léon*, loc. cit., 1901, nr. 4.

o operă de artă una din însușirile fundamentale și se pot recunoaște în contextul folosirii termenului lecturile făcute de Th. Cornel din scrierile lui Albert Aubrier, Maurice Denis și contactul cu ideile lui Seurat. În schimb, în altă notiță îi obiectează pictorului N.N. Grand că « înfrumusețează natura ». « Un tablou făcut doar să « placă » nu este o operă de artă »²³.

Începînd din anul următor, 1902, începe să trimită ziarului *Adevărul* cronici diferite, din care nu lipsește de pildă o cronică sportivă, referitoare la marele « Concurs Hippić », dar care sînt acum, în majoritate, cronici plastice. Cea mai semnificativă dintre ele, atît pentru evoluția gîndirii criticului, cît și pentru faptul că astfel de puncte de vedere au apărut și deci au circulat în presa românească cotidiană, infirmînd teza nereceptivității criticii românești și a dominației absolute a academismului și « gustului mîunchenez », este cronica pariziană a Expoziției artiștilor independenți²⁴. Este, de fapt, o mărturisire, și totodată o profesie de credință, un program: « În gust și'n gînd, cu privire la artă, îndur o prefacere însemnată. În mers către îndeplinirea unui frumos ideal, omul căutător e silit să se supuiere cerințelor care i se impun fie în chip social sau curat moral. . . Dar adesea, în lupta intelectuală, cînd nu-i nevoie de atingerea unui ideal, ci numai de constatarea diferitelor forme ale adevărului, atunci, îndurînd schimbarea, ești ținut să întărești, cu adevărurile găsite, prima schelă. Asta sînt ținut eu să fac.

Acum cîțiva ani, doi-trei, înamorat la culme de frumoasa înfățișare a artei care încerca drumuri noi ieșind de sub cupola academică și care se îndrepta către orizonturi unde se sărbătorea numai personalitatea artistică — atunci nu pricepeam de loc o manifestare a artei, mai îndrăzneată decît aceea pe care o iubeam, și mai îndrăzneată decît cea a oficialității. Înțelegeam pe artiștii care părăsesc școala, pe Millet, pe Courbet, pe P. de Chavannes, pe Henner²⁵, dar nu pricepeam pe Henri Martin, pe Pissarro, Claude Monet, și mai de loc pe Luce, Cross, Cézanne, Maurice Denis — cum s-ar zice pe neo-impresioniști. Eram adeptul artei serioase, a celor cu înțeleasă exprimare, îmi plăcea pe jumătate școala impresionistă și fugeam de pointillistes, aceia care se numesc în Paris « Artistes indépendants ».

Expozițiile acestora din urmă mi se păreau absurde. Și în fața lucrărilor celor mai curioase ca tehnică, mă întrebam adesea dacă arta asta avea un sens.

Azi, vizitînd expoziția *artiștilor independenți*, deschisă în luminoasele sere, rămase pe malul Senei, din vremea *expoziției universale*, am simțit, privind lucrările maeștrilor acestei școale, acea schimbare, acea prefacere care dă gîndirii mele o neașteptată îndreptare. Ochiul neobișnuit altădată cu tehnica ciudată a acestor artiști, acum se lasă dus de o ademenire nouă primind mîngieri noi care nasc în mine emoțiuni negustate încă. Artă desconsiderată eri, azi devine o blindă prietenă. Asprimea ei de ieri dispare cu încetul și dînsa curățită în ochii mei, de prejudecățile educației mele, încearcă să-mi cîștige Sufletul, întreaga fire. Nici vorbă că uitarea admirației vechi e cu neputință. Acel care ar dori să facă așa ceva s-ar lovi de o greutate mare: adevărul. Căci e adevărat că atîția mari artiști *nepunctiliști* (merge termenul?) rămîn expresia artei nemuritoare. Iar acel care ar propaga, drept adevăr, numai

²³ TH. CORNEL, *N.N. Grand*, loc. cit., 1901, nr. 7.

²⁴ Idem, *Expoziția Artiștilor independenți*, în *Adevărul*, 1902, 3 aprilie.

²⁵ E de observat « reziduul » de lipsă de criterii chiar în acest amestec: salonardul Henner, alături de Millet și Courbet.

genul acestei școale punctiliste, negînd pe celelalte, ar propaga cea mai nesăbuită absurditate. Ceea ce trebuie e nepărtinirea, să faci loc în inima ta de iubitor de lucruri frumoase și acestei încercări pe tărîm artistic. Și asta și fac. Rămîn credincios artei zisă de penelurile artiștilor care răspîndesc în lume caldă artă personală, plină, nesupusă unor anumite așezăminte, și în același timp caut să dau celor noi simpatia, ba chiar prietenia care naște într-un suflet îngăduitor, fără părtinire, nici înjugat înăbușitorului fanatism pătimaș.

Expoziția de acum nu doară că-mi descoperă artiști necunoscuți, ci îmi arată mai mult greșeala dinții a mea. Însă constat că greșeala provine cu deosebire dintr-o convingere pe care am scris-o de multe ori: pentru ca arta să trăiască, trebuie să se mărginească la viață, la natură, iar nu să întrupeze concepțiuni fantastice, nereale și adesea rezultatul unor închipuiri bolnave, dezechilibrate. Artă trebuie să se întemeieze pe viață. Cu cît ea e mai aproape de această temelie, cu atît e mai înțeleasă și va fi trăitoare ».

Elogiile aduse în continuare lui Luce, Cross, Van Rysselberghe sau Cézanne converg spre afirmația că « toți patru sînt realiști, operele lor vibrează de viață intensă ». Este o calitate care, precum se vede, îl interesează dincolo de diferențele profunde de concepție și stil dintre acești artiști. Iar concluzia articolului o încercare de precizare a viitorului artei moderne:

« Dacă evoluția conduce omenirea spre o rafinare sentimentală și intelectuală din ce în ce mai puternică — atunci care va fi expresia artei de mîine, corespunzătoare acestei rafinări? Schimbarea continuă ne face să presupunem că o formă nouă ne așteaptă. În zilele noastre forma e așa de speculată, și noi văzurăm atîta rafinare de formă, că ne îngrijim de aceea care va veni. Fi-va ea ceva cu senz frumos, ori vreo rătăcire? Formele mor. Artă nu trăiește prin formă, ci prin fond ».

Luciditatea și detașarea — am putea spune — cu care privește problemele, se poate desprinde dintr-o altă cronică a aceluiași an, de astă dată a Expoziției naționale de Bele Arte.

« Liniștea, ori mai bine odihnirea de atîta alergare după adevăr pare că s-a întins cu totul în largul cîmp al artei exprimată de cei care formează Salonul Societății Naționale de Bele Arte. Căutarea îndrăzneță nu se mai vede. Ochiul s-a obișnuit cu revoluția artistică și constată o lipsă desăvîrșită a unui ceva nou, care să uimească spiritul. Artă lui Puvis de Chavannes a intrat în rîndul marilor manifestații artistice care se ivesc numai din epocă în epocă. Impresionismul s-a împămîntenit în gustul publicului și nu mai sperie pe amatori. Tendința către nou, neobișnuit, manifestată de cîteva decenii de ani și care a dus o luptă uriașă, deveni ambiția tuturor și nu mai e proprietatea cîtorva « nebuni » cum spunea un critic francez, apa turbure s-a limpezit și liniștit.

Intri în expoziție cu gîndul că artă nouă, sforțare mai nouă se va afla acolo și ieși din ea cu sufletul aproape nemulțumit. Alergarea după forma nescrisă încă a încetat. E, cum am zis, odihnă. Spiritul francez a cheltuit în cercetări felurite care se pot numi cu numele artiștilor: Puvis de Chavannes, Claude Monet, Pissarro, Henry Martin, Corot, Daumier, Manet, Renoir, Rodin — a cheltuit forțe și pare obosit. Puțină liniște e trebuitoare ca să se întremeze » ²⁶.

²⁶ TH. CORNEL, *Société Nationale de* <sic>

Beaux-Arts, in *Adevărul*, 1901, 13 aprilie.

Hărțuit de nevoi încearcă să-și rezolve problemele zilnice prin tot felul de expediente. Între ele, și seria de cronici diverse trimise ziarului *Conservatorul* de astă dată. Este de remarcat însă că articolele exprimând un punct de vedere rămân rezervate *Adevărului*; pentru *Conservatorul* trimite articole festive (*Centenarul lui Edgar Quinet* ²⁷, *Serbarea studenților români* ²⁸, *Sărbătorirea d-rului C. Simionescu* ²⁹, lupta antituberculoasă la Paris etc.) și, între ele, pierdute, cite o cronică plastică ³⁰.

În același an, 1903, Th. Cornel publică un mic volum intitulat *La Roumanie littéraire d'aujourd'hui* ³¹. Sinteza este judicios realizată. Legînd prezentul de trecut, încearcă să surprindă tendințele: în principal distinge: direcția «umanitaristă de care se leagă, ca florile de o tulpină, mai multe talente remarcabile». Și totuși, unul din promotorii ei, Dobrogeanu-Gherea, «nu este înțeles, ceea ce provoacă o confuzie generală, origine nefastă a celor mai stupide absurdități, debitate de penele contradictorii ale epocii». O altă direcție o vede în cea condusă de Macedonski: «Evoluție către Frumos, prin care s-a apropiat de arta franceză modernă... Spirit eclectic, îmbrățișînd ideile superioare, explorînd cutele încă obscure ale universului sensorial, acest poet se ridică pe culmile unei realizări superioare a gândirii» ³². Este apoi «reacția naționalistă, avînd drept scop să «trezească» cititorul român, scepticizat, neîncrezător și fără idealuri». Apreciază cu mari elogi literatura transilvănenilor — Slavici, Coșbuc, St. O. Iosif: «construită în formulele unei solide simplități, arta lor senină turbură conștiința literară a epocii și surprinde pe literații «fini» cufundați în decepții». Ceea ce i se pare însă a fi una din principalele trăsături ale literaturii epocii — și părerea aceasta este importantă pentru că se leagă de optica din care privește și judecă creația plastică — este «marea grijă pentru formă, grijă care se afirmă cu încăpăținare pretutindeni: o gândire nouă pretinde înveliș nou. Și astfel vedem apariția unei frumuseți mai concise care înlocuiește expresia prea descriptivă a predecesorilor. Bogăție de imagini, armonie a versurilor, reînnoire a prozei, echilibru al sentimentelor, construcție viguroasă, logică și concludentă, justă percepere a raporturilor cu lumea exterioară, speculație intelectuală prin aforisme fericit găsite, iată în linii mari imaginea progresului estetic» ³³.

Pînă la finele anului 1907, cînd s-a întors în țară, odată cu activitatea de cronicar al expozițiilor pariziene și de colaborator la diferite publicații, între ele în principal la *Le courrier européen* — revistă politică și culturală socializant-radicală, condusă de un comitet internațional din care făceau parte istoricul Charles Seignobos, filozoful Gabriel Séailles, scriitorul Björnstjerne Björnson, pe lista de colaboratori figurînd Lev Tolstoi, A. Xenopol și alții — Th. Cornel a fost un bun prieten și sfătuitor al artiștilor români aflați la studii în Franța. Prezent în atelierele lor, urmărindu-le evoluția, avea curajul să-și asume răspunderea cite unui diagnostic în perspectivă. Cu Brîncuși, Cecilia Cuțescu-Storck, Frederic Storck, ca să nu mai vorbim de alții — Gropeanu, Grand etc. —, Th. Cornel discută entuziast și competent. Este ceea ce o făcea pe Cecilia Storck să admire «entuziasmul pentru mișcarea modernă în

²⁷ *Conservatorul*, 1903, 23 februarie.

²⁸ *Loc. cit.*, 1903, 18 aprilie.

²⁹ *Loc. cit.*, 1903, 11 iunie.

³⁰ *Salonul Societății Naționale de Belle Arts*, în *Conservatorul*, 1903, 11 aprilie.

³¹ Paris, Bibliothèque internationale d'Édition, E. Sansot et Cie.

³² *Op. cit.*, p. 38.

³³ *Op. cit.*, p. 52.

artă» a criticului și să mărturisească în 1911 — amintindu-și de anii șederii în Franța: « De atunci mi-am zis că în el vom putea găsi în România pe acela care va putea îmbrățișa cu mai multă autoritate și căldură cauza artei atât de neînțeleasă încă la noi. . . Un mijlocitor elocinte al curentelor noi artistice și un adevărat îndrumător în artă »³⁴. Redacta cu grijă deosebită în cronicile sale pasajele referitoare la artiștii români care expuneau în expozițiile pariziene, fie la « Société Nationale des Beaux-Arts », fie la « Société des Artistes indépendants ». Observațiile lui, dincolo de analiza atent făcută la obiect, cuprindeau aproape întotdeauna o notație care trecea dincolo de el, un gând mai vast, schița unei probleme. Într-o cronică intitulată *Arta română la Paris*³⁵, vorbind despre pictura lui Ștefan Popescu — « arta acestui sentimental » — și analizând amănunțit și critic tratarea luminii în tabloul « Peisaj românesc » îi place să ajungă la considerații cu privire la posibilitățile picturii de a pătrunde, și evoca armoniile naturii. Ocupându-se, în același articol, de Brâncuși, despre care este sigur că « va avea un viitor artistic » surprinde cu bucurie capacitatea artistului de a « mîngîia cu mult simț » materia, de a reda planurile « mai mult sumar, estompat », iar nu insistînd meșteșugărește asupra lor, îi laudă îndemînarea, dar îi recomandă prudența în fața ei, fiindcă « îndemînarea ucide arta »; ceea ce importă este « interpretarea, care are de scop fixarea esenței omului »³⁶.

Întors în țară — de astă dată la București —, Th. Cornel își continuă activitatea publicistică cu atîta experiență acumulată. Contactul pe care-l ia cu întreaga mișcare artistică românească se dovedește de la început bine și sigur orientat. Ne apar dintre cele mai semnificative în acest sens cronicile publicate în *Ordinea*, la începutul anului 1908. Prima dintre ele indică iarăși un soi de program de lucru din care reiese evidentă conștiința rolului curentelor în arta modernă, sentimentul istoricității în mers, al evoluției.

« Încercarea critică pe care o facem aici nu e o dare de seamă scrisă de clacă; gîndul prim, în activitatea aceasta, e gîndul de a pricepe bine mișcarea pe care o descriu, prin expresia artistică, cei cîțiva ai noștri artiști. Și cată s-o redăm, tălmăcind-o, s-o redăm cu aurul adevărului, cu lumina sensului pe care stă cuprinsă acea mișcare. Deși diferită, ea e totuși una și aceeași, se cade prin urmare s-o deslușim din jocul gingaș și înșelător al feericelor culori, din sculptul voluminos al bronzului simpatic sau al marmorei candidă, s-o cercetăm sub formele prinse de linia subtilă și evocatoare a creionului. Înaintea atîtor expresii de gîndire și de simțire, de imbold sufletesc și de năzuință intelectuală, tu, cercetător de cercetări, trebuie să urmărești esența aceeași, nestrămutată, a mișcării în artă. Pe de o parte îndeplinești o altă cerință, iar pe de alta îți deschizi imperiul plăcerii. Nevoie este și de una și de alta »³⁷.

Foarte juste sînt de asemeni observațiile în legătură cu Societatea Tinerimea artistică pe care o apreciază la adevărata ei măsură, dincolo de diferitele declarații ale unora sau altora în legătură cu ea. « Nu cunosc trecutul artistic al societății *Tinerimea artistică*; am lipsit aproape unsprezece ani din țară. Totuși, după mine, după felul cum se arată expoziția actuală, bănuiesc că societatea aceasta e la noi elementul artistic cel mai înaintat. Nu voi da o impresie

³⁴ C. CUȚESCU-STORCK, *Impresii*, în *Noua revistă română*, 1911, nr. 18, p. 356—357.

³⁵ TH. CORNEL, *Arta română la Paris*, în *Adevărul*,

1907, 15 aprilie.

³⁶ TH. CORNEL, loc. cit.

³⁷ TH. CORNEL, *Ordinea*, 1908, 17 martie.

generală, căci prea lipsește, între artiști de aceeași forță, o unitate de cercetare. Nu e o școală artistică, adică un curent, nici nu va fi. Această sfortare tinde mai mult la adunarea câtorva temperamente artistice, destul de îndrăznețe, de tării diferite, decât la impunerea unui gen anumit de artă ». Dintre artiști, cea mai puternică impresie i-o produce Petrașcu. « Azi văd întâia oară pictura acestui artist și ce sărbătoare în sufletul meu ! O exprimare simfonică, uimitoare, rezultând din tehnica amețitoare de îndrăzneală și sinceritate. Apoi un sentiment de neliniște care pare a fi însăși substanța cercetării d-lui Pătrașcu. Dl. Pătrașcu e un sintetist. Cea mai sigură și mai sinceră îndemânare, o știință lesnicioasă, însă sigură a valorilor ; ca expresie numai caracteristica formelor, indicată sumar, sugestiv, printr-o vibrație de ton exactă... Amintește de Boudin, dar nu e atât de chinuit ». « E o minunată sfortare către frumos și estetică rafinată, o cercetare de merit, în care poezia lucrurilor, redată discret și amintitor, original și vibrator, îți impune și te câștigă neîndoios. Aș dori numai o notă mai luminoasă, o limpezime strălucitoare a paletelor melancolice a pictorului » (Opere citate : « Casa din Cîmpulung », « Casa boierească », « Peisagiu de toamnă », « Interior de curte »).

La Steriadi apreciază eforturile de « cercetare sistematică » și personalitatea ; detectează însă la el « turburare sufletească și nehotărîre ». E în drum « spre alte adevăruri ale expresiei picturale » decât ceea ce găsisese în tablouri ca de pildă « Chivuțele ». Este un artist « organic ca desemn și formă » ; îi reproșează însă că, emul dotat al impresioniștilor, încearcă procedee tehnice fără a avea îndelunga experiență cu care Pissarro sau Sisley au abordat probleme similare. La Luchian îl încîntă « Anemonele » și « Merele », dar îl nemulțumesc în alte lucrări (« Sf. Liturghie ») « confuzia » construcției și inexactitățile în materie de « armonia proporției ». În schimb e fără cruțare pentru Artachino, ca și pentru lucrările lui C. Aricescu. « Natura e o școală înaltă la care n-a învățat și nu va învăța d. Aricescu. Școala asta a dat pe Turner, Jongkind, Constable și Bonington în Anglia ; pe Claude Lorrain, Delacroix, Corot, Courbet și Puvis de Chavannes în Franța ; pe Böcklin în Elveția, pe Ruysdaël, Hobbema și Van der Neer în Olanda ; pe Altdörfer, Rottmann și Zimmermann în Germania ; pe Segantini în Italia ; și pe Hokusai și Hiroshige în Japonia ».

Pornind, alături de activitatea publicistică, o muncă științifică organizată în cadrul Colecției Simu, pentru întocmirea catalogului ³⁸, și apoi inițiind redactarea *Dicționarului*, conceput ca o vastă enciclopedie de monografii ale tuturor personalităților românești din diferite domenii de activitate ³⁹, gîndit riguros la nivelul lucrărilor similare de peste hotare din acea epocă, Th. Cornel își ascute viziunea asupra problemelor specialității și își lărgeste considerabil orizontul de gîndire.

Ajunge astfel, cu autoritate, la importantul articol intitulat *Curentul nou artistic de la noi și critica de artă* ⁴⁰ unde, într-un spirit polemic de înaltă ținută, ia deschis poziție pentru înnoirea artistică, împotriva celor care, într-un fel sau într-altul, împiedică sau frînează această înnoire. Se impune de aceea necesitatea unui citat cuprinzător, elocvent de la sine :

³⁸ *Catalog*. Muzeul A. Simu, Buc., Poporul, 1910.

³⁹ *Figuri contemporane din România*. Dicționar

biografic sub direcțiunea dlui Th. Cornel, Buc., 1909.

⁴⁰ *Noua revistă română*, 1910, nr. 7.

« La Tinerimea sînt grupate elemente valoroase, dar publicul nu înțelege, iar criticii resping cu nepricepere noul ». « Se ridică voci neautorizate împotriva tinerilor », se « ridiculizează avîntul estetic de care sînt pătrunși ».

« E un lucru știut, vădit și ușor de demonstrat că mișcarea noastră artistică suferă de lipsa unei interpretări estetice serioase — nu dogmatice — de ceea ce se numește o critică sintetică și competente . . . O lipsă de cunoștințe tehnice, mărită prin o lipsă de învățăminte istorice, mai ales pentru timpurile moderne. Nu există literatură critică mai săracă și mai cerșetore ca aceia de la noi . . . Aceia care sînt însărcinați să se pronunțe în materie de artă n-au nici o pregătire estetică, nu cunosc istoria modernă a artelor, nu știu înrudirile școlilor, nici deosebiri, nici dezbinările lor, n-au asistat la nici una din războierile idealiste din Apus pe tărîmul artelor, nu cunosc operele acelor școli, nici expozițiile retrospective cele mai caracteristice ale celor mai reprezentative din curentele noi, iar dacă au văzut ceva a fost mai mult în trecut, și nu și-au bătut capul ca să înțeleagă. Cunoștințele lor în artă sînt reduse, superficiale și se mărginesc la cîteva nume de artiști români, prin care judecă tot Universul . . . Referințele lor sînt false, fanteziste ori luate de la alții . . . Nu's trei critici la noi care să fi studiat impresionismul francez și să fi văzut lucrările de seamă ale acestei școli și totuși toți scriu cu o rară neturburare și inconștiență despre această formă a artei ca și cum ar mai fi în viață, afirmă că este la modă, dar nu știu că azi nu se mai face « impresionism », și că tendințele noi intră în domeniul idealismului artistic pe care dîșii îl confundă cu o formulă realistă moartă de acum cincisprezece ani ».

« Dacă cei care atacă ar avea cele mai modeste noțiuni de transformările progresive pe care le îndură o mișcare artistică, ar înțelege că prezența atîtor elemente noi în mișcarea noastră este un semn de evoluție artistică, o cheazășie de înălțare și mergere către frumos. Dîșii nu înțeleg că arta este esențialmente personală, atîrînd de calitatea emotivității artistului și de intuiția lui ca tehnicitate; arta nu este universală, tocmai pentru aceste motive; dacă ar avea acest caracter de universalitate, atunci n-ar mai exista cerința de evoluție. Ar fi o singură formulă de artă de la un capăt la altul al creațiunii spiritului omenesc. Răsturnarea unui sistem de către altul, înlocuirea unui curent prin altul nou, sau ivirea de expresiuni cu totul noi sînt dovezi de adevărul că arta este pur personală și că valoarea ei este în raport cu gradul de noutate, de originalitate, de creație, pe care-l cuprinde o operă de artă realizată ».

« Aducerile estetice ale celor noi nu sînt rezultatul unor « bizarerii », ci realizarea unor credințe artistice căpătate în cursul unei dezvoltări neînterupte a puterii de concepere. La baza celor care au rupt cu formula « reproducerii naturii » se află o energie intelectuală care dă producțiunii artistice acel caracter de viitor și de superioritate, pe care nu-l au producerile fabricanților de peisaje sau de sculptură care abundă în expozițiile anuale. În descripția decorativă atît de caracteristică a operei personale a dnei Cuțescu-Storck; în sintetizarea atît de expresivă a operei sculpturale a lui Brâncuși; în exteriorizarea plină de rafinament, și așa de sumară, a creațiunii lui Iser; în policromia armonioasă a încercărilor lăsate de Baltazar; în opera sculpturală de echilibru și de afirmare a unei intime simfonii de forme pe care o realizează Fritz Storck . . . În creația celor noi veniți se exprimă o puternică însușire de idealism și o spiritualizare estetică în sensul superior al artei ».

« Ei nu copiază natura. Ei nu se mărginesc la o reproducere sensibilă a diferi-

telor pasagii din concertul zilelor și din recea armonie a peisajelor. Ei nu tind la un tip de perfecțiune plastică, ci dînșii caută să creeze o lume nouă, care să ne dea prilejul și mijlocul să ne găsim în fața unui izvor de idei, de sentimente și de complicațiuni estetice, spre a ne obișnui cu ridicarea sufletului în sfere de înaltă deprindere ideală. . . Nevoia artei este așa de adîncă în generațiile actuale încît o întoarcere la figurația exclusivă a omului, care este centrul ideic al cercetărilor sale, se afirmă din zi în zi, cu o rară putere descriptivă. Dar această întoarcere, acest înconjur al lucrurilor inutile, această sintetizare a lumii exterioare, această coborîre în intimitatea ideală a omului, cere eforturi și cercetări personale, cere mai cu seamă însușiri de care dau dovadă numai acei care sînt nesocotiți acum. Ca să faci aceasta nu-ți trebuie numai curaj, ci și pricepere, un fond de energie intelectuală pe care n-o poate avea artistul preocupat numai să reproducă aspectele naturii ».

La începutul anului 1911, îl aflăm pe Th. Cornel în redacția *Vieții sociale*, alături de Arghezi. Entuziast ca întotdeauna, alert și plin de idei cum era, nimeni din cei din jur nu-i bănuiau boala și moartea foarte apropiată. La 19 februarie, se stinse. În necrologul în care-și exprima dureroasa consternare, Tudor Arghezi concentra toate elogiile, oferind defunctului rara calificare: «un om de caracter»⁴¹. Cu același prilej, C. Brăiloiu vorbea despre «simțirea rară, cutezătoare în mijlocul nostru, dar pururea disciplinată la rigorile unui înalt ideal de artă»⁴².



Din schița biografiei lui Theodor Cornel, din schița care a fost de fapt propria lui viață și activitate, creionate doar și cu un contur mai mult aluziv, desprindem totuși cîteva merite precise care îl situează pe un loc important în critica de artă a epocii. Siguranța intuitivă în aprecierea unor valori artistice încă de la primele lor manifestări: Brâncuși, Cecilia Cuțescu-Storck, Gh. Petrașcu etc., curajul de a le susține, orizontul teoretic larg și cultura bogată, sensibilitatea modernă, varietatea punctelor de vedere, sînt calități pe care le întrunește mai mult decît alții. Optica de creator a lui Abgar Baltazar este în mod firesc mai restrînsă; judecata unui Marc Jeanjacquet, cu toate meritele ei, mai puțin vibrantă și cu mai puțină capacitate de pronostic. Dacă timpul și împrejurările i-ar fi îngăduit-o, poate că activitatea lui Theodor Cornel s-ar fi desfășurat încă mai eficace și mai coerent, poate fără acele amestecuri, uneori surprinzătoare, de criterii — adeseori ale epocii, deși la el mai rare decît la alții —, și poate cu mai multă adîncire în analiza plastică a operelor. Oricum însă, scrierile lui, presărate cu atîtea observații prețioase, ne deschid unele perspective noi în încercarea de a descifra mai bine epoca.

⁴¹ T. ARGHEZI, Th. Cornel, în *Viață socială*, 1911, nr. 2.

⁴² C. B., Th. Cornel, în *Noua revistă română*, 1911, nr. 18.

BISERICA DIN STREI

de VASILE DRĂGUȚ

Plaiurile hunedorene — Hațegul, valea Streiului, Zărandul, blinda vale a Mureșului — păstrează o inestimabilă zestre de vechi monumente românești. Modeste ctitorii de țăară, bisericile din Densuș, Rîu de Mori, Ostrovul Mare, Strei Sîngeorgiu, Crișcior, Ribița, Leșnic și altele, aduc cu toate mărturie de arzătoarea dorință a cnejilor locali de a afirma — și pe această cale — prezența lor liberă în locurile de strămoșească moștenire¹.

Între aceste monumente, biserica din Strei, atît de umilă ca înfățișare, este unul dintre cele mai vechi și mai bogate în probleme, istoria sa fiind încă înconjurată cu văluri de taină.

Atribuită îndeobște secolului al XIII-lea, construcția bisericii din Strei a fost pusă, în mod firesc, în legătură cu aceea a bisericii din Sîntă Mărie Orlea cu care prezintă izbitoare analogii. Ambele monumente au o distribuție planimetrică deosebit de simplă: sanctuar pătrat boltit pe cruce de ogive, navă tăvănită și turn-clopotniță pe fațada de vest. Acest tip de biserică-sală, cu ușoare modificări privind boltirea altarului și elementele de decorație, a cunoscut o largă răspîndire în mediul cnezatelor românești din secolele XIV—XV, ctitoriile din Ribița, Leșnic, Strei Sîngeorgiu ș.a. păstrînd aceeași dispoziție de plan.

Dar dacă analogiile dintre cele două biserici învecinate, Strei și Sîntă Mărie Orlea, au fost, de multă vreme, acceptate ca evidente, a continuat să fie controversată datarea lor și chiar ordinea lor cronologică².

Nu vom insista deocamdată asupra acestei chestiuni, pentru a supune în prealabil discuției o problemă insuficient dezbătută pînă în prezent și anume:

¹ Despre importanța participării cnejilor români la viața politică și militară a Transilvaniei, a se vedea: ȘTEFAN PASCU, *Rolul cnezilor din Transilvania în lupta antiotomană a lui Iancu de Hunedoara*, Studii și cercetări de istorie, VIII, nr. 1—4, Cluj, 1957, p. 25—64.

² V. VĂȚĂȘIANU consideră că biserica Sîntă Mărie Orlea poate fi datată curînd după anul 1272, iar cea din Strei ar fi o replică mai modestă a primei

(*Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959, p. 77). Dimpotrivă, Gr. Ionescu apreciază că biserica din Strei ar data din prima jumătate a sec. XIII, în timp ce biserica din Sîntă Mărie Orlea ar fi din a doua jumătate a aceluiași veac (*Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 99—100). Am indicat aici doar opiniile mai recente, pentru bibliografia problemei V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 77.

semnificația tipologică a sanctuarului pătrat și cadrul stilistic în care se înscrie biserica din Strei ca reprezentant al unei întregi categorii de monumente.

Problema merită o atenție deosebită nu numai pentru precizările de ordin cronologic pe care soluționarea ei le poate aduce, dar și pentru că, în ultimul timp ³, a fost reluată o veche interpretare de multă vreme infirmată în literatura de specialitate.

Deși cercetările sînt încă departe de a epuiza întregul material de studiu, se poate afirma că tipul de biserică-sală cu sanctuar pătrat a cunoscut o largă răspîndire în Transilvania secolelor XIII—XIV.

O primă categorie de biserici-sală pare a fi constituită de monumentele care — ca dispoziție planimetrică — se reduc la o navă dreptunghiulară și un sanctuar aproximativ pătrat. În acest grup sînt cunoscute bisericile reformate din Cuzdrioara, Dirja, Nireș, Nima, Șieu Odorhei, Orman, Căcuciu Nou, Ineu și bisericile evanghelice din Gîrbova de Jos, Reciu, Rusciori ⁴, de asemenea biserica din Chidea, biserica din Mitrești pe deal, ca și ruinele bisericilor din cetatea Odorhei și din cetatea Feldioara.

O a doua categorie este formată din bisericile-sală prevăzute cu turn-clopotniță, aici urmînd a fi menționate bisericile din Sîntă Mărie Orlea, Strei, Luncani ⁵.

O primă constatare care se desprinde din analiza monumentelor citate este că, în cele mai multe cazuri, prezența sanctuarului pătrat se asociază unor inovații stilistice specifice goticului timpuriu, predominante fiind formele derivate din activitatea șantierelor cisterciene. Bisericile din Sîntă Mărie Orlea și Strei prezintă amîndouă particularitatea coexistenței unor elemente de tradiție romanică cu elemente gotice, marcînd așadar o fază de tranziție între cele două stiluri, fază care în Transilvania se operează cu deosebire în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, în orice caz după marea invazie tătară din 1241—1243 ⁶.

Dacă portalele bisericii din Sîntă Mărie Orlea sînt încă romanice, ca și ferestrele bi- și tripartite de la turnul vestic, dacă, de asemenea, la biserica din Strei ferestrele bipartite de la turn, ca și ferestrele cu arc semicircular de la navă și altar, sînt romanice, în schimb boltirea în cruce, pe nervuri masive de piatră avînd profilul unui patruleter cu muchii teșite, boltire folosită la altarele ambelor monumente, indică faza timpurie a goticului transilvănean. La Sîntă Mărie Orlea, fereastra circulară polilobă de pe latura de sud a alta-

³ CORINA NICULESCU, *Considérations sur l'ancienneté des monuments roumains de Transylvanie*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, I, 1962, nr. 2, p. 411—426.

⁴ V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 73, 120—121. Cu referire la alte monumente menționate în lucrarea citată se aduc următoarele precizări: biserica rom.-cat. din Ditrău a fost refăcută și amplificată în 1746—1757, din vechea construcție păstrîndu-se doar partea inferioară a turnului vestic și două portale. Corul și absida semicirculară sînt în mod evident opera reconstrucției baroce. Capela din Hevjo — azi în marginea comunei Rontău — este, cu siguranță, o construcție din a doua jumătate a sec. XVIII, păstrînd, poate, dispoziția de plan a unui monument mai vechi. Atît cărămida modernă,

modul de construcție, cit și plastica decorativă infirmă o clasare în rîndul monumentelor gotice. Biserica ortodoxă din Cozma are absidă poligonală, portal gotic pe vest (afectat de o refacere) și bolți de scindură. Neobișnuită dezaxarea altarului, decroșat spre sud și în prelungirea zidului spre nord. Toate ferestrele au fost lărgite. Biserica zisă din Căcuciu vechi se află de fapt în Căcuciu Nou.

⁵ V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 73—77, 121. Nu intră aici în discuție bisericile din Riu de Mori, Leșnic, Măgești, Crișcior, Ribița, Strei Singeorgiu, Căvăran, Zlatna, Borod, Chișineu-Criș, care deși prezintă o dispoziție planimetrică similară sînt opera unei faze mai tirzii.

⁶ V. VĂȚĂȘIANU, *op. cit.*, p. 98 și urm.

ului constituie un indiciu stilistic suplimentar care îndreptățește opinia că prezența elementelor gotice trebuie pusă în legătură cu impulsul dat de activitatea șantierelor cisterciene.

Se știe că încă de la începutul secolului al XII-lea pătrund în centrul Europei mișionarii ordinului de la Cîteaux, a căror faimă de mari constructori nu mai este necesar să fie motivată. Călugării cistercieni au manifestat o preferință deosebită pentru sanctuarele pătrate care, în secolele XIII—XIV, devin



Fig. 1. — Biserica ortodoxă din Strei — vedere dinspre NE (clișeu arh. V. Bilciurescu).

caracteristice modestelor biserici de sat din Polonia, Boemia, Slovacia, Ungaria, Slovenia, ca și celor din Transilvania. Mănăstirea cisterciană de la Bélápatfalva — Ungaria (1232) ⁷ posedă un sanctuar pătrat boltit în cruce. În categoria bisericilor ungurești cu sanctuar pătrat și turn vestic pot fi de asemenea amintite capela din Egregy (sec. XIII, mijloc) ⁸ — atît de asemănătoare ca siluetă bisericii din Strei — și biserica rom.-cat. din Csaroda (sec. XIII, mijloc) ⁹ — care, ca și biserica din Strei Sîngeorgiu, prezintă particularitatea înglobării turnului în partea de vest a navei —, precum și bisericile din Velemér ¹⁰, Revfülop și Manfa ¹¹. Bisericile cehe Sf. Laurențiu din Brandys nad Labem (sec. XIII, sfîrșit) ¹² și Sf. Ion Botezătorul din Janovice nad Úhlava (sec. XIII, sfîrșit), ca și bisericile slovace din Biacovce, Ludrova, Smrečany,

⁷ RADOS JENÖ, *Magyar építészeti történet*, Budapest, 1961, p. 62—63.

⁸ *Idem*, p. 67, fig. 79, 81.

⁹ *Ibidem*, p. 67, fig. 80.

¹⁰ DOMANOWSKI SÁNDOR, *Magyar művelődéstörténet*, I, Budapest, p. 531.

¹¹ DERCSÉNYI DEZSÖ, *A magyarországi művészettörténete*, I, Budapest, 1956, p. 111, fig. 81.

¹² Toate referirile la monumentele cehe și slovace se întemeiază, în cazul de față, pe cercetările autorului întreprinse în Cehoslovacia în vara anului 1963. A se vedea de asemenea lucrarea lui OLDŘICH

Žehra, Chyžně, Kraskovo, Poruba, Necpaly¹³ (toate din sec. XIII—XIV), sînt prevăzute cu sanctuar pătrat boltit în cruce.

Polonia, care a fost un centru de interes al catolicismului în tendințele sale expansioniste spre răsărit, a constituit, după țările occidentale, una dintre principalele zone de activitate a ordinului de la Cîteaux care a ridicat aici, în secolele XII—XIII, nu mai puțin de 30 de mănăstiri. Și pentru bisericile cisterciene din Polonia era caracteristic sanctuarul pătrat sau dreptunghiular boltit în cruce (Jędrzejow — sec. XII, Sulejów — sec. XII, Koprzywnica — sec. XII, Wąchock — sec. XII, Rudy — sec. XIII, Moghila — sec. XIII etc.). Capelele provizorii care precedau construcția bisericilor mănăstirești — ca aceea de la Kacice, singura care s-a păstrat — aveau o singură navă și sanctuar pătrat, constituind deci prototipul micilor biserici de sat¹⁴.

Numeroase alte biserici cu sanctuar rectangular, datînd toate din secolul al XIII-lea și prezentînd evidente amprente stilistice cisterciene se păstrează în localitățile Banie, Biały Kościół, Chlewiska, Czerwona Wieś, Dziekanovice, Gieblo, Imielno, Jerzmanki, Konin, Krzyworzeka, Poznan, Rurka, Stary Zamek, Tulce, Tymova, Włostów, Zembocin și Poritz, Narost, Objezierze, Mętno Wielkie, Hindenburg¹⁵.

În Slovenia numărul bisericilor, cu sanctuar pătrat, datînd din secolele XII—XIII, este, de asemenea, destul de mare. Pentru problema în discuție, trebuie citat în primul rînd grupul de biserici numit «grupul Laško»¹⁶. Este vorba despre un grup de mici biserici de sat, cu navă tăvănită și sanctuar pătrat boltit în cruce, datînd din prima jumătate a secolului al XIII-lea și despre care se știe că au fost construite sub influența importanței mănăstiri cisterciene de la Heiligenkreuz¹⁷. Alături de acest grup mai pot fi citate și alte biserici cu sanctuar pătrat — cu boltiri de cruce sau în semicilindru —: biserica Sf. Vida din Dravograd — sec. XII, biserica Sf. Mohor din Kozjaku — sec. XIII, biserica Sf. Martin din Laško — sec. XIII, biserica Sf. Martin din Šmartno — sec. XIII, biserica Sf. Nicolae din Vuzenica — sec. XIII, biserica Sf. Ilie din Zreče — sec. XIII, biserica Sf. Maria din Prevalje, biserica Sf. Ilie din Gustany — sec. XIII, biserica Sf. Gheorghe din Legen — sec. XIII¹⁸. În legătură cu aceste exemple, care depășesc limitele unor simple analogii, trebuie reținut faptul că dintre toate bisericile hunedorene cu sanctuar pătrat, numai cea din Sîntă Mărie Orlea — cea mai veche și, desigur, proto-

STÁRY, *Československá architektura*, Praga, 1962, p. 26. Sînt prezentate acolo bisericile din Žehra — sec. XIII, sanctuar pătrat boltit în cruce — și din Ceřejevice — sec. XIII, sanctuar pătrat boltit în semicilindru. KLARA KUBIČKOVÁ & FRANTIŠEK FACKENBERG, *Umelecká tvorba horné Nitry, Pamiatky a Muzei*, IX, 1960, p. 74—77.

¹³ Bisericile din Chyžně și Kraskovo sînt lipsite de turn, cea din Necpaly are turnul înglobat în partea de vest a navei — ca la biserica din Strei Sîngeorgiu.

¹⁴ Z. SWIECHOWSKI, J. ZACHWATOWICZ, *L'architecture cistercienne en Pologne et ses liens avec la France*, în *Biuletyn Historii Sztuki*, XX, 1958, nr. 2, p. 139—172.

¹⁵ Z. SWIECHOWSKI, *Budownictwo romańskie w Polsce. Katalog Zabytkow*, Ossolineum, 1963, și idem, *Architektura granitowa pomorza zachodniego*

w XIII wieku, Poznań, 1950, p. 15—35.

¹⁶ MARIJAN ZADNIKAR, *Problem «Laške skupine» v naši pozno romański arhitekturi*, în *Zbornik za umetnosti zgodovino*, Ljubljana, V—VI, 1959, p. 209—233.

¹⁷ Este vorba despre biserica din Loka pri Zidanem mostu, biserica Sf. Cruce din Svibno, biserica Sf. Lenart din Rodez și biserica din Sentjurski pri Tržišču. Etapa intermediară dintre Heiligenkreuz și «grupul Laško» este reprezentată de biserica din Jurklošter (M. ZADNIKAR, loc. cit.).

¹⁸ MARIJAN ZADNIKAR, *Romański vzhodni Zvoniki na Slovenskem*, în *Zbornik za umetnosti zgodovino*, Ljubljana, III, 1955, p. 75—95. De reținut că bisericile tratate în acest articol prezintă turn pe sanctuar ca în cazul bisericilor ortodoxe din Rlu de Mori.

tipul grupului — și cea din Strei, o replică mai modestă a acesteia, au sanctuarul boltit în cruce, celelalte, cu aproape un secol mai târziu, folosind alte sisteme de boltire (bolta în leagăn — Leșnic, Ribița, Rîu de Mori)¹⁹. Or, știind că, dincolo de dispoziția de plan identică, atît consolele, cît și nervurile bolții, ca de altfel întreaga plastică decorativă a acestor monumente marcînd faza timpurie a goticului, se regăsesc întru totul la edificiile corespondente din epocă²⁰, se impune cu necesitate considerarea bisericilor românești hunedorene cu sanctuar pătrat în familia mare a construcțiilor central europene de acest tip din secolele XIII—XIV²¹.

În lumina acestor elemente comparative, ținînd seama de procesul evolutiv al arhitecturii de zid din Transilvania și reținînd o dată mai mult faptul că penetrația formelor stilistice gotice se afirmă aici abia în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, datarea tuturor bisericilor păstrînd reminiscențe romanice, dar avînd sanctuar pătrat boltit în cruce pe nervuri masive cu profil simplu, decurge firesc.

Cu aspectul său rustic, imitînd stîngaci dar expresiv silueta și plastică decorativă a bisericii din Sîntă Mărie Orlea, biserica din Strei se clasează în rîndul monumentelor ridicate către sfîrșitul secolului al XIII-lea, o datare în prima jumătate a aceluiași veac rămînînd fără putința explicării structurii gotice a altarului.

La capătul tuturor acestor considerații apare deci cu atît mai surprinzătoare afirmația că bisericile cu sanctuar pătrat sînt o raritate în Transilvania și că singura explicație a apariției lor ar trebui căutată în arhitectura Moraviei mari din secolul al IX-lea²². În căutarea unui corespondent tipologic a fost citată biserica din Modrá (sec. IX), în Moravia, monument care a făcut obiectul unei ample monografii²³, ajungîndu-se la concluzia că în fapt bisericile

¹⁹ Un alt exemplu de boltire a sanctuarului în cruce — formele fiind aici specifice goticului târziu — oferă biserica ortodoxă din Zlatna, datată în prima jumătate a sec. XV-lea (V. VÎTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 256, fig. 258).

²⁰ A fost cu justețe observată izbitoarea asemănare dintre portalul vestic, decorat cu bumbi, al bisericii din Sîntă Mărie Orlea și portalul sacristiei mănăstirii benedictine Sf. Procop din Třebíč, în Moravia (V. VÎTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 75—76).

²¹ Rămîne de explicat prezența briurilor decorative din cărămizi așezate în zigzag caracteristice deopotrivă bisericilor din Sîntă Mărie Orlea și Strei, ca și unui alt reprezentant al vechii arhitecturi hațegane: biserica din Densus, briuri considerate ca fiind derivate din creștăturile în lemn. Pare mai probabil că ele reprezintă o stîngace transpunere în cărămidă a benzilor lombarde, element ornamental atît de frecvent la monumentele romanice. Forme intermediare de interpretare în cărămidă a benzilor lombarde se găsesc și în Polonia, la bisericile Sf. Jerzego din Kałkow, Sf. Iacob din Mieronice ș.a. (Z. SWIECHOWSKI, *op. cit.*, fig. 158, 393). În forma existentă la bisericile hunedorene, acest motiv decorativ poate fi întîlnit și în arhitectura Novgorodului și Pskowului din sec. XIV—XVI, fiind întotdeauna asociat și unei prelucrări în piatră sau în tencuială a benzilor lombarde tradiționale (*История рус-*

ского искусства, II, Moscova, 1954, p. 59, 320—329).

²² CORINA NICOLESCU, *art. cit.*, p. 419—420. Surprinderea este cu atît mai justificată, cu cit autoarea, care folosește *Istoria artei feudale în țările române* de Virgil Vătășianu, omite citarea numeroaselor exemple de biserici-sală prezentate acolo — unele însoțite de ilustrații —, cit și faptul că sanctuarul patrulater poate fi întîlnit deopotrivă în faza romanului târziu cit și în a goticului pînă în secolul al XV-lea.

²³ JOSEF CIBULKA, *Velkomoravský kostel v Modre u Velehradu a začátky křesťanství na Morave*, Praga, 1958. În legătură cu modul în care este dezvoltată în această lucrare teza originii iroscoțiene a tipului bisericii din Modrá, teză de valoare capitală în dispozitivul de argumente care urmăresc demonstrarea vechimii acestui monument, trebuie remarcat că atunci cînd sînt citate exemple spaniole de biserici preromanice cu sanctuar dreptunghiular sînt ocolite tocmai cazurile cele mai semnificative, acelea care în plan prezintă izbitoare analogii de dispoziție cu biserica moravă. Erau de citat bisericile catalane din San Martín de Fonollar, Obiols, Boada, Marquet, Pedret (date în secolele IX—XII), toate prevăzute cu sanctuar dreptunghiular (J. PUIG I CADAFAELCH, *Le premier art roman*, Paris, 1928, p. 13—16, fig. 3, 7). Menționarea acestor monumente nu are aici drept scop

românești transilvănene nu au făcut decât să păstreze un tip arhaic de construcție, specific epocii preromanice, venit în zona sudcarpatică în epoca Moraviei mari. Fără să mai luăm în discuție valoarea probantă a argumentului potrivit căruia influența arhitecturii morave în Transilvania este explicată prin argintul ceh din Pereiaslaveț²⁴, considerăm că numărul mare de monumente transilvănene cu sanctuar patrulater datînd din secolele XIII-XIV, determinate de influențele cisterciene, este suficient de mare pentru a impune clasarea lor în cadrul de probleme al epocii date.

Ipoteza din articolul citat, potrivit căreia bisericile hunedorene din secolele XIII-XV reproduc un tip de monument familiar Moraviei mari și epocii preromanice în general se dovedește, așadar, a fi nu numai lipsită de temeiul științific necesar, ci chiar în flagrantă contradicție cu realitățile. Lipsită de temei este și afirmația potrivit căreia «Grupul de biserici de piatră din Hațeg prin proporțiile, planul și uneori chiar prin sistemul lor de boltire, amintește originea lor îndepărtată în lemn»²⁵.

Regretînd că nu se dă nici o indicație asupra elementelor de boltire care ar putea aminti originea de lemn — pînă în prezent nu s-a încercat, după cîte știm, a se atribui bolților în cruce și celor în leagăn o asemenea origine —, trebuie să ne oprim, fie și fugitiv, la chestiunea raporturilor dintre arhitectura de piatră și cea de lemn în secolele XIII-XV, epocă în care s-au construit monumentele hunedorene.

Dacă în secolele VIII—X, cînd în occidentul preromanic se pune problema constituirii unei arhitecturi de piatră, sugestiile date de formele arhitecturii în lemn au putut avea un rol important, cu totul altfel se cere a fi considerată, în secolele XIII-XV, apariția monumentelor de piatră în zonele lipsite de tradiția construcțiilor în acest material.

Se știe că, pe fondul unei rapide dezvoltări a economiei comunale, secolele XII—XIV au fost, în țările occidentale, o epocă de mare avînt constructiv, epoca triumfului gotic în arhitectură, a marilor catedrale, a sfaturilor comunale și a castelelor. Numărul mare de incinte fortificate, de castele, de mănăstiri și biserici, care se ridică acum, reclamă o uriașă armată de constructori, mîna de lucru fiind asigurată nu numai de meseriași ci, în primul rînd, de salahorii recrutați din satele învecinate. Transilvania, deși rămasă mult în urmă față de dezvoltarea generală, trece totuși printr-o perioadă de netă înflorire economică, punctată, între altele, de apariția orașelor²⁶. Marea invazie tătară din 1241—1243 nu a putut să bareze decât trecător calea acestei dezvoltări, care, pe plan arhitectonic, se concretizează prin ridicarea a numeroase monumente, uneori de-a dreptul impunătoare, ca biserica episcopală din Alba Iulia. În această epocă de intensă campanie constructivă,

demonstrarea originii iberice a bisericilor morave cu sanctuar pătrat, ci dimpotrivă sublinierea dificultății găsirii unei surse sigure acestui tip de monument care a avut, într-o anumită epocă, o răspîndire aproape generală în vestul și nordul european. Pe de altă parte, coexistența formelor dreptunghiulare cu cele semicirculare în aceeași țară și înăuntrul aceleiași epoci face și mai dificilă identificarea schimburilor artistice, dacă elementele de determinare stilistică lipsesc. Chiar în Moravia mare, alături de biserici cu sanctuar dreptunghiular, ca cele de la Modrá și Mikulčice (biserica nr. 8),

apar biserici cu sanctuar semicircular, sau chiar rotonde polilobe (Mikulčice — biserica nr. 4 — și rotonda de la Kostelisko) (cf. *La grande Moravie*, Praga, 1963, fig. 4, 13, 14, 19).

²⁴ C. NICOLESCU, loc. cit., p. 422.

²⁵ Recenzie de Corina Nicolescu, la JOSEF CIBULKA, *Velkomoravski kostel v Modrá u Velehradu*, în *Studii, revistă de istorie*, 1961, nr. 3, p. 786.

²⁶ ȘTEFAN PASCU, *Meșteșugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, București, 1954, p. 41—53.

de care nu erau și nu puteau rămâne străini — neîndoielnic că la ridicarea cetăților regale și a castelelor nobiliare, au salahorit în primul rînd țărani români ²⁷ —, este greu de crezut că meșterii care erau chemați la zidirea bisericilor ctitorite de cneji români, în loc să preia experiența, pretutindeni la îndemînă, a construcțiilor de zid, căutau pe loc mijloacele pentru transpunerea în piatră a formelor străvechi ale arhitecturii de lemn.

Cea mai bună dovadă că nu este așa stă în faptul că tocmai cele mai vechi biserici hațegane cu sanctuar pătrat — Sîntă Mărie Orlea și Strei — poartă pecetea stilistică a epocii în care au fost ridicate, din a doua jumătate a secolului al XIII-lea.

O altă dovadă că, ori de cîte ori au avut posibilitatea, cnejii români au ridicat biserici de zid, în care au folosit mijloacele de expresie specifice arhitecturii contemporane lor, este dată de recenta descoperire în Maramureș — zonă clasică pentru construcțiile de lemn —, la Cuhea, a unei biserici de piatră cu absidă poligonală, monument datînd din prima jumătate a secolului al XIV-lea ²⁸.

★

Picturile bisericii din Strei ridică probleme deosebit de complexe, asupra lor stăruind încă incertitudinea și controversele ²⁹. Înainte de a relua în discuție interpretările de ordin iconografic și stilistic, considerăm necesară o trecere în revistă a întregului ansamblu de picturi.

Vom începe cu altarul. Bolta este văruiată, dar în partea de răsărit, într-o zonă care a fost parțial degajată, se vede un fragment din tema « Isus în glorie » — în centru Isus în mandorlă de lumină, avînd în partea dreaptă un înger îngenunchiat. Pe pereți, într-un decor de arcaturi care, așa cum s-a mai observat ³⁰, imită arcadele oarbe familiare în decorația absidelor române, în registrul superior se desfășoară o friză de apostoli, cu evanghelii sau cu attribute tradiționale. Pe peretele nordic sînt vizibile cinci figuri, cea din colțul de NE, parțial distrusă, ține un prunc pe brațul drept (probabil este vorba despre Maria cu Isus) ³¹. Pe peretele estic se recunosc Iacob cel Bătrîn cu cîrjă de pelerin, Pavel cu sabia, Petru (ΠΕΤΡΟΣ) cu cheia și Ion, desemnat de inscripția ΗΩΒΑΝΗ. Pe peretele sudic friza se continuă cu o figură neidentificată, Matei (ΜΑΤΘΑΙΟΣ), Toma ³² și o altă figură complet distrusă; se mai vede doar un ochi și un L (Luca?). Pe același perete, sub arcul de triumf se mai văd două figuri de dimensiuni mai mici — un sfînt cu caliciu

²⁷ Sașii privilegiați fără îndoială că nu participau, iar dintre țărani unguri — la care, în acea vreme, procesul de aservire era mai puțin dezvoltat — recrutarea de salahori era, desigur, mai săracă numeric.

²⁸ Descoperirea acestui monument, ca și a curții cneziale din Cuhea, se datorește arheologului Radu Popa care a făcut cunoscute rezultatele cercetărilor sale prin comunicarea prezentată la Institutul de arheologie al Academiei Republicii Socialiste România, în ianuarie 1965.

²⁹ I. D. ȘTEFĂNESCU datează picturile de la Strei în secolul al XIII-lea, adăugînd că stilistic și iconografic par mai vechi (*La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 222 — 223). Pe urmele lui I. D. Ștefănescu pe care

il citează și de la care preia integral interpretările iconografice, CORINA NICOLESCU datează în mod neașteptat aceleași picturi în sec. XII (art. cit., p. 424). V. VĂTĂȘIANU, considerînd că interferențele stilistice occidental-bizantine corespund epocii în care nobilimea românească s-a apropiat de catolicism, propune ca datare mijlocul secolului al XV-lea (op. cit., p. 407).

³⁰ V. VĂTĂȘIANU, op. cit., p. 405.

³¹ V. VĂTĂȘIANU bănuiește aici prezența lui Cristofor (op. cit., p. 407). Numai că Isus nu e ținut pe umăr ci pe brațul drept.

³² Nu Bartolomeu, cum citește I. D. ȘTEFĂNESCU (op. cit., p. 212).



Fig. 2. — Biserica ortodoxă din Strei — pictură din altar, apostolii Matei și Toma (clișeu Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România).

și un alt sfânt (zonă degradată și văruiată). Registrul inferior cuprinde următoarele imagini : pe peretele de nord un rest dintr-o biserică însoțit de inscripția *црква кљиніса ппа* ; pe peretele est : Ion al milelor ca episcop (*сгго ппа Иованъ*), Isus în mormînt arătîndu-și rănila și un alt episcop (*сгго пп...лѣ*) ; iar pe peretele sudic se succed : silueta unei biserici, un episcop (*Петра*) binecuvîntînd, silueta unor biserici, sfîntul Nicolae (*Никола*) și, în sfîrșit, un personaj îngenunchiat asupra căruia vom reveni. Pe arcul triumfal se mai disting cîteva medalioane foarte degradate.

În naos pictura se păstrează doar în partea de sud. În dreapta arcului de triumf, deasupra unei fride, se vede o figură de sfîntă. Pe peretele sudic sînt mai multe fragmente care vădesc maniere diferite : un fragment dintr-o scenă cu multe personaje³³, baia unui prunc, sfîntul Nicolae între Maria și Isus, apoi în partea de vest a peretelui o suită de figuri reprezentate în picioare : un arhanghel, Isus binecuvîntînd, sfînta Duminică (*неделя*), Maria cu pruncul de tipul « Glykophilousa » și o sfîntă.

Beneficiind de o atenție cu totul specială, friza de apostoli din altar, considerată ca o raritate, a prilejuit emiterea unor teorii îndrăznețe, fiind

³³ Nu poate fi vorba aici despre un fragment din *Judecata de apoi*, cum a propus totuși V. VĂȚĂȘIANU (op. cit., p. 407). Așezarea în colțul de SE și suprafața foarte mică nu convin de loc importanței

teme eshatologice care își afla locul pe peretele de vest sau (la catolici uneori) deasupra arcului de triumf. Pare mai probabil să fie o reprezentare a unei scene de martiriu.



Fig. 3. — Biserica ortodoxă din Strei — pictură din navă, sfânta Nedelia și « Glykophilousa » (clișeu Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România).

pusă în legătură cu programele iconografice proprii bisericilor cappadochiene și cu picturile răspândite în lumea orientală în secolele VI—XI³⁴.

În contextul picturilor murale medievale din Transilvania, atâtea câte s-au păstrat, tema apostolilor în sanctuar este nu numai una dintre cele mai frecvente dar, totodată, de la biserica ev. din Homorod, unde poate fi datată către începutul secolului al XIV-lea, și pînă la capela Sf. Marta din Mediaș, la începutul secolului al XVI-lea, se dovedește și foarte persistentă în timp³⁵.

³⁴ În articolul citat, Corina Nicolescu enumerează bisericile din Strei, Sintă Mărie Orlea, Șeghiște, Rîu de Mori, afirmă că acest grup de monumente ar conserva «les vestiges de programmes iconographiques propres aux églises cappadociennes, d'où elles ont passé dans l'art préroman et roman d'Occident, pour se répandre en Italie jusqu'au XII^e siècle. Le plus caractéristique de ces thèmes est celui des apôtres célébrant la messe ou formant des cortèges dans l'abside. L'exemplaire le mieux conservé est celui de l'église de Streiu, et il est analogue aux peintures répandues dans le monde oriental entre le VI^e et les X^e—XI^e siècles. Les derniers monuments où l'on trouve ce thème sont ceux d'Italie et d'Espagne,

rattachés à l'influence de l'Orient aux XI^e et XII^e siècles. A partir du XII^e siècle, ce thème est remplacé par la communion des apôtres, scène sous laquelle se déploie le cortège des évêques et des Pères de l'Eglise, tout comme dans les églises roumaines et celles des Balkans au XIII^e et XIV^e siècles» (p. 425—426). Și, mai departe: «Une autre particularité archaïque et dont l'église de Streiu nous offre l'unique exemple, est la figuration d'une scène de la liturgie gallicane, motif dont on doit chercher l'origine en Orient, d'où il a pénétré en Occident au VI^e siècle» (p. 426).

³⁵ Din grupul de monumente prezentate ca fiind trezorierele unor resturi de programe iconografice cappadochiene — tema principală fiind aceea a

Într-adevăr, în afară de biserica din Strei, ea mai poate fi întâlnită la biserica ev. din Homorod ³⁶, la biserica rom.-cat. din Valea Crișului ³⁷, la bisericile ref. din Sîntana de Mureș ³⁸, Sîntă Mărie Orlea ³⁹ și Remetea ⁴⁰, la capela din turnul Martei în Mediaș ⁴¹ și de asemenea existase la fosta biserică ref. din Deva ⁴², la biserica din Șeghiște ⁴³ și la aceea din Tărcăița ⁴⁴.

În fața frecvenței sale repetate, devine necesară precizarea genezei acestei teme iconografice în pictura murală din Transilvania, stabilirea relațiilor posibile pentru a facilita în cele din urmă înțelegerea fenomenului artistic din care ea a făcut parte integrantă la un moment dat. Am amintit deja teoria potrivit căreia ar fi vorba și aici despre o relicvă iconografică de origine cappadochiană, ale cărei ultime exemple, în afară de Transilvania, s-ar afla în Italia și Spania secolelor XI—XII ⁴⁵.

apostolilor formind cortegii în sanctuar — trebuie acoasă biserica din Riu de Mori (C. Nicolescu, art. cit., p. 425), în al cărei altar este reprezentată de fapt împărțășania apostolilor cu piine și vin. (De altfel acest lucru îl spune și I. D. ȘTEFĂNESCU în *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 265).

³⁶ G. OPRESCU, *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, 1956, p. 199; VASILE DRĂGUȚ, *Despre picturile murale ale bisericilor fortificate din Homorod*, S.C.I.A., 1964, nr. 1, p. 102—103.

³⁷ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 63—65. Identificarea primului apostol cu Andrei, propusă de I. D. Ștefănescu, este contrazisă de terminația PUS (deci FILLIPUS) a inscripției pictate deasupra.

³⁸ V. VĂȚĂȘIANU, op. cit., p. 411.

³⁹ Ibidem, p. 760.

⁴⁰ I. D. ȘTEFĂNESCU, op. cit., p. 8; V. VĂȚĂȘIANU, op. cit., p. 761—762.

⁴¹ Picturi nepublicate încă. Pe boltă, mielul mistic între simbolurile evangheliștilor; pe perețele estic, o imitație de altar cu canaturi: Dumnezeu tatăl susținind fiul ucis, Ion Botezătorul și, probabil, Maria. Pe pereții laterali, apostolii. Pictură gotică tîrzie de școală germană, asemănătoare cu aceea de la Biertan din turnul catolicilor; databilă la începutul sec. XVI.

⁴² Între fragmentele de picturi murale provenind de la fosta biserică ref. din Deva, se păstrează și un apostol care făcea probabil parte din decorul sanctuarului. (I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 259; V. VĂȚĂȘIANU, op. cit., p. 424—425).

⁴³ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 11—13. Monumentul în prezent nu mai există.

⁴⁴ V. BUNYITAY, *A váradí püspökség története*, Oradea, III, 1884, p. 476.

⁴⁵ C. NICOLESCU, art. cit., p. 425. Iată ce aflăm în legătură cu tema apostolilor în sanctuar în lucrările lui I. D. Ștefănescu, la care se fac trimiteri din acest articol pentru a se justifica afirmațiile privind vechimea și originalitatea iconografică a

picturilor hunedorene: «... au IV^e siècle, le Christ entouré d'apôtres apparaît dans la mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne. A Parenzo, le même sujet décore la face extérieure de l'arc triomphal du sanctuaire... Les apôtres forment un thème essentiel du décor des églises du VI^e siècle, au Sinai et à Saint-Vitale de Ravenne. À la cathédrale de Saint-Juste de Trieste et à Monreale en Sicile, ils forment des frises sur la paroi de l'hémicycle. Nous les retrouvons à Cefalù dans la troisième et la quatrième zone de la paroi, sous la vierge orante entourée d'archanges, tandis que le Christ Pantocratore orne la calotte. À Torcello, les apôtres forment une belle frise dans l'hémicycle du sanctuaire, sous la Vierge en pied portant Jésus. Nous les voyons à la même place à Sant Pere del Burgal et à Esterris de Cardos en Espagne». (*La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, p. 216).

«On a donné leur portrait dans les basiliques de Rome, tantôt sous une forme symbolique, en figurant des brebis, tantôt en reproduisant leur traits. Au VI^e siècle, ils constituent un thème à Saint-Vitale et au Sinai. En Cappadoce, on les peint au sanctuaire, dans la chapelle dite de Saint Eustache. Ils tiennent des rouleaux ou des livres et bénissent... A Toqlé—Kilissé, on a montré la vocation et la bénédiction des apôtres...» (*L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, p. 62). «L'exemple de Strei nous reporte ainsi à l'art byzantin d'Italie, à des monuments du XII^e siècle ou à d'autres plus anciens» (*La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, p. 216). Ceea ce surprinde din capul locului în pasajele citate este modul în care sînt înălțuite analogiile, fără stabilirea unei legături cauzale între termenii comparației. Nu aflăm pe ce căi și în ce împrejurări această temă, considerată a fi specifică unor monumente depărtate în timp și spațiu de bisericile hunedorene, a ajuns pînă în Transilvania în secolele XIV—XV. (Aupra problemei datărilor vom reveni mai tîrziu.) Pe de altă parte, observăm că locul Cappadochiei este destul de palid, chiar în această înălțuire de exemple, pentru a se putea

O trecere în revistă a ansamblurilor de pictură murală din țările Europei centrale, zonă cu care, de-a lungul evului mediu, Transilvania a avut legături nemijlocite, pune la dispoziție un bogat material comparativ datînd din secolele XI—XV.

În Tirolul de sud cortegiul de apostoli în sanctuar poate fi întîlnit în biserica parohială din St. Peter (sf. sec. XIV), în biserica Sf. Gertraud din Dreikirchen (sf. sec. XIV), în biserica Sf. Gheorghe « in Wang » din Bozen (1473—1483), în biserica Sf. Anton din Kaltern (1470) ⁴⁶.

În peninsula Istria tema apostolilor revine frecvent în decorul pictat al bisericilor. Ansambluri mai importante, unele de o remarcabilă valoare artistică, se păstrează în biserica Sf. Agata din Kanfanar (sec. XI—XII), în biserica Sf. Foška kod Peroja (sec. XII), în biserica din Svetvinčenat (sf. sec. XIII), în biserica din Sv. Margareta (sf. sec. XIII), în biserica din Butoniga (către 1400), în biserica din Sv. Pelagij (sf. sec. XIV), în biserica din Roč (1470) ⁴⁷.

Carniolia oferă de asemenea mai multe exemple: biserica din localitatea Maria Worth (1155), biserica Sf. Leonhard din Höllein bei Friesach (către 1170), biserica din Helena am Wieserberg (sf. sec. XII) ⁴⁸, biserica din Murska Sobota (cca. 1370), biserica din Visoko (1443), biserica din Muljava (1453) ⁴⁹. Pretutindeni bolta este rezervată reprezentării lui Isus în glorie, iar pereții teoriilor de apostoli cu evangheliile în mîini, convorbînd și gesticulînd, într-un decor de arcade.

În Ungaria teoriile de apostoli se întîlnesc în sanctuarul bisericii rom.-cat. din Hidegség, în cel al bisericii ref. din Ocsa (sf. sec. XIII) sau în cel al bisericii din Csaroda (sf. sec. XIV) ⁵⁰. În Boemia, în absida bisericii din Rovna (prima jumătate a sec. XIII), în absida sălii capitulare a mănăstirii Sf. Procop a cavalerilor ioaniți din Strakonice (în jur de 1320), ca și în sanctuarul bisericii Sf. Ion Botezătorul din Janovice nad Úhlava (primul sfert al sec. XIV) ⁵¹, friza apostolilor decorează în întregime registrul inferior al pereților. Aceeași dispoziție compozițională se regăsește în Slovacia, la bisericile din Chyžně (al treilea sfert al sec. XIV), Kraskovo (sf. sec. XIV),

vorbi despre tema apostolilor în altar ca despre o temă cappadochiană, așa cum se susține în articolul citat. Trebuie subliniat că, pentru tema iconografică discutată, în Cappadochia nu poate fi luată în discuție decît pictura capelei Sf. Eustațiu de la Guerémé, pentru că doar aici este vorba despre o reprezentare propriu-zisă a cortegiului de apostoli. Atît chemarea cit și binecuvîntarea apostolilor, reprezentate la Toqlé-Kilissé, sînt teme iconografice diferite, fiind deci în afara obiectivului. Știînd că pictura capelei Sf. Eustațiu este datată *ante quem* 1148—1149 (cf. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, II, Paris, 1942, p. 390—391) — fiind deci ulterioară altor exemple cunoscute — este evident că nu poate fi vorba, în cazul reprezentării teoriei de apostoli în sanctuar despre o temă iconografică cappadochiană. De altfel, G. de Jerphanion, cînd analizează iradierile iconografiei cappadochiene în Occident, nu se referă nici un moment la această temă (op. cit., II, p. 455 și urm.).

⁴⁶ JOSEF WEINGARTNER, *Gotische Malerei in Südtirol*, Viena, 1948, p. 37—38, 72, 85.

⁴⁷ CORNELIO BUDINICH, *Spitzbogige Bauwerke in Istrien und den angrenzenden Gebieten*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituten*, Viena, X, 1916, Beiblatt, p. 14; BRANKO FUČIĆ, *Istarske freske*, Zagreb, 1963, catalog, p. 3, 5, 8, 9, 14.

⁴⁸ W. FRODL, *Die romanische Wandmalerei in Kärnten*, Klagenfurt, 1942, p. 21—24, 29, 32.

⁴⁹ FRANCE STELÈ, *Slikar Johannes concivis in Laybaco*, *Zbornik za umetnosto zgodovino*, Ljubljana, I, 1921, nr. 1—2, p. 3—6; idem, *Monumenta artis slovenicae*, I, *La peinture murale au moyen âge*, Ljubljana, 1935, fig. 54.

⁵⁰ RADOCSAY DÉNES, *A közepkori magyarországi falképek*, Budapest, 1954, p. 15—17, pl. I, p. 191—192, pl. XXIX și, respectiv, p. 47, 125, pl. LXIX.

⁵¹ JAROSLAV PEŠINA, *Gotická nástenná malba v zemích českých*, I, 1300—1350, Praga, 1958, p. 128, pl. 6—8 și, respectiv, p. 176—179, pl. 39—41.

Luboréc (1390—1400)⁵², Poruba (după 1350)⁵³ și Šamorin (în jur de 1330)⁵⁴, de asemenea la bisericile din Biňa (către 1225), Jakubovany (către 1225), Ganovce (încep. sec. XIV), Martin (cca. 1350), Žilina (către 1350) și Dehtice (sf. sec. XIV)⁵⁵.

Frecvența acestei teme iconografice în pictura murală a sanctuarelor central-europene din secolele XII-XV, coroborată cu datele cunoscute, din Transilvania, obligă la abordarea de pe cu totul alte poziții a picturilor de la Strei⁵⁶.

Pe un teren tot atât de nesigur a fost clădită și teoria privind așa-zisa reprezentare a liturghiei gallicane în sanctuarul bisericii din Strei⁵⁷. Întreaga teorie se întemeiază pe presupunerea că pe latura de nord a sanctuarului, în partea inferioară — acolo unde se distinge silueta unei biserici și o inscripție⁵⁸ — ar fi partea superioară a unui diptic, pe părerea că prin gesturile lor apostolii

⁵² V. DVORÁKOVÁ, P. M. FODOR, K. STEJSKAL, *K vývoji středověké nástěnné malby v oblasti Germeršké a Malohonušské*, în *Umění*, VI, 1958, p. 339, 332—334 și, respectiv, 354—355.

⁵³ KLARA KUBIČKOVÁ & FRANTIŠEK FACKENBERG, *Umelecká tvorba hornej Nitry, Pamiatky a Muzei*, IX, 1960, p. 74—77.

⁵⁴ Cercetare personală în vara anului 1963.

⁵⁵ Pentru cunoașterea acestor monumente datorez mulțumiri dr. Vlasta Dvořáková de la Institutul de teorie și istoria artei al Academiei Cehoslovace de Științe, care mi-a pus la dispoziție fotografiile picturilor și materialul informativ necesar.

⁵⁶ Deși cele mai vechi reprezentări ale acestor teme concură pentru a-i demonstra originea bizantină, tema apostolilor în sanctuar s-a răspândit într-o asemenea măsură în arta veche creștină, preromanică, romanică și gotică, încât simpla ei prezență într-un moment sau altul nu dovedește nimic dacă nu este coroborată cu date de ordin stilistic și tipologic. Asociată de regulă imaginii lui Ius în glorie — *Maiestas domini* — care se picta pe conca absidei, reprezentarea apostolilor a devenit un motiv central al iconografiei occidentale fiind folosită nu numai pentru decorarea sanctuarului, dar, mai tirziu, în forme care trădează imediat locul în care s-a constituit (asocierea cu *Maiestas domini* fiind păstrată), intră în decorul portalelor, fie pe montanți, fie pe timpane. De la biserică din Bawit (Egiptul central), în care se păstrează o reprezentare a cortegiului de apostoli, în fresce datind din sec. VI (MAX HAUTMANN, *Die Kunst des frühen Mittelalters, Propyläen Kunstgeschichte*, VI, Berlin, 1929, fig. 182, p. 693. Prezența Maicii Domnului între apostoli a îngăduit lui Ch. Diehl să interpreteze această imagine ca fiind o reprezentare a înălțării, deși Ius este înfățișat în tetramorf, *Manuel d'art byzantin*, I, Paris, 1925, p. 73.), și pînă la domul din Colonia al cărui cor este decorat cu statui de apostoli de la sfîrșitul sec. XIV, această temă poate fi urmărită în diferite poziții stilistice dar

păstrind mereu o anumită schemă care o definește. Karl Künstle, care subliniază că în evul mediu timpuriu reprezentarea celor doisprezece apostoli în absidă — împreună cu *Maiestas domini* — era un obicei, se referă la bisericile Santa Maria în Domenica și Santa Prassede din Roma (începutul sec. IX), de asemenea la bisericile romanice de la nordul Alpilor, Reichenau — Niederrzell (sec. XI) și Knechtsteden — Rheinland (sec. XII) (*Ikographie der christlichen Kunst*, II, Freiburg im Breisgau, 1926, p. 98—99). O serie de antependii și linteile catalane — de la Esterrri de Cardos, Santa Maria de Ripoll, San Genis dos Fontanes, Sant Andre de Soredó (J. PUIG I CADAVALCH, *Le premier art roman*, Paris, pl. 43, 47, 48, p. 146—147) —, de timpane, ca cele ale bisericilor din Charlieu (1094), Carennac (sec. XII), Chartres (sec. XII) (JULIUS BAUM, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien*, Potsdam, 1930, fig. 176 și M. HAUTMANN, *op. cit.*, p. 491, 722, 507, 724), de altare portative, ca cel al lui Eilbertus din Colonia (sec. XII) (J. BAUM, *op. cit.*, p. 240—241, fig. 227), reiau această temă așa cum fusese cristalizată în sanctuare — *Maiestas domini* însoțit de apostoli între arcade — modificind doar modul de tratare, în funcție de exigențele stilistice ale epocii. Pe latura sudică a corului domului din Bamberg (1237), apostolii sînt înfățișați discutind doi cite doi sub arcade (J. BAUM, *op. cit.*, fig. 321) în atitudini care se regăsesc apoi în cele mai multe reprezentări — pictură sau sculptură — ale artei gotice. (În legătură cu sarcofagele paleocreștine, unde apostolii apar încadrind figura lui Christ — L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III, Paris, 1958, p. 133.)

⁵⁷ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, p. 212—220, 335—339; idem, *L'illustration des liturgies*, p. 62, 104—105; C. NICOLESCU, *art. cit.*, p. 426.

⁵⁸ Este vorba despre inscripția: ЦРКА КЛАНІСА ПНА

par a săvârși o acțiune comună, cît și pe ipoteza că ordinea reprezentării lor ar fi aceea în care sînt citați în liturghia gallicană.

Dar, așa cum s-a arătat, pictura stricată din partea de nord a sanctuarului nu îngăduie o identificare precisă a figurilor, inscripția amintită mai sus fiind totuși un argument pentru a afirma că în acel loc a fost o reprezentare a sfîntului Calinic însoțit de silueta unei biserici, așa cum mai pot fi văzute încă două pe latura de sud, în vecinătatea sfîntului Nicolae și a altui sfînt neidentificat. Pe de altă parte, trebuie subliniat faptul că la Strei dinamica gesturilor decurge din însuși momentul artistic în care aceste picturi au fost realizate.

Într-adevăr, dacă în frescele bisericii de la Bawit sau în cele ale bisericilor catalane din valea Tahull — San Climent de Tahull și Santa Maria de Tahull⁵⁹ — apostolii sînt înfățișați frontal, static, trădînd o imediată influență a picturii bizantine timpurii, și, respectiv, a mozaicurilor bizantine, mai tîrziu, pe măsură ce arta se eliberează tot mai mult de hieratismul primitiv, pe măsură ce curentul popular-narativ răzbate cu vigoare sporită în arta romanică, pentru a culmina în cea gotică, atitudinile și gesturile din reprezentările apostolilor devin tot mai agitate, mergînd pînă la sugerarea unor pasionate discuții — *sacre conversazioni*. Etapele acestei evoluții dictate de prefacerea neconținută a rosturilor artei, prefacere determinată de chiar cerințele progresului societății feudale, poate fi urmărită în numeroase exemple⁶⁰. Pentru ilustrarea momentului stilistic al picturilor de la Strei este semnificativ faptul că Ion evanghelistul este înfățișat sprijinindu-și mîna pe umărul lui Petru cu un gest plin de familiaritate. Dacă adăugăm și faptul că Petru și Pavel sînt înfățișați cu obișnuitele atribute — cheia și sabia — și că Iacob este rezemat într-o cîrjă de pelerin — atributul său — este evident că nu mai poate fi admisă părerea că ar fi vorba aici despre celebrarea unei liturghii⁶¹.

Un ultim argument care vrea să dovedească reprezentarea în pictura de la Strei a oficeriei liturghiei gallicane se referă la o anume ordine a citării apostolilor. Constatînd însă că la Strei șase din cei doisprezece apostoli nu pot fi identificați și că nici pentru ceilalți șase ordinea reprezentării nu coincide cu cea a citării în timpul liturghiei gallicane, în mod necesar și acest argument își pierde eficiența⁶².

Departe de a fi o simplă relicvă iconografică, imposibil de explicat printr-o logică înlănțuire cauzală, picturile altarului bisericii din Strei apar

⁵⁹ Picturile bisericilor citate, datate în secolul al XII-lea, înfățișează pe apostoli sub arcade — motiv decorativ care se păstrează pînă în secolul al XV-lea — frontal, în atitudini stereotipe, avînd în mină evanghelii. Tradiția mozaicurilor este imediat evidentă (F. SOLDEVILLA, J. GUIDOL, CH. ZERVOS, *Die Kunst Kataloniens*, Wien, 1937, fig. 116 și, respectiv, fig. 117). Reprezentări asemănătoare sînt și acelea din bisericile de la Esterrí de Cardos și Sant Pere del Burgal (J. PUIG I CADAFAELCH, *op. cit.*, fig. 87 și respectiv, p. 44).

⁶⁰ Chiar numai din urmărirea exemplelor citate în notele de la p. 309 și de la p. 310, pot fi delimitate cu destulă claritate etapele evoluției stilistice a acestei teme. În mod deosebit pentru cazul nostru interesează exemplele picturilor slovace (Chyžň în primul rînd), pentru că și acolo diversitatea de

gesturi se realizează în cadrul unei sinteze romanico-gotice provinciale, intrutotul asemănătoare ca poziție stilistică cu aceea de la Strei. Dar asupra asemănărilor stilistice vom reveni.

⁶¹ De menționat că în legătură cu presupusul gest de binecuvîntare a apostolului Toma (nu Bartolomeu), chiar I. D. Ștefănescu se întreabă dacă nu ar putea fi vorba despre un simplu gest de conversație (*op. cit.*, p. 213, nota 1).

⁶² Pe latura nord nu a putut fi identificată nici o figură din cele patru, iar pe latura sudică nu au fost identificați decît Matei și Toma. Ordinea citării în liturghie fiind Petru, Pavel, Andrei, Filip, Toma, Bartolomeu, Matei, Iacob, Simon, Iuda este evident că nu poate fi vorba despre o concordanță cu pictura de la Strei.

ca un reflex al fenomenului artistic ambiant, dovedind capacitatea de absorbție estetică a micii nobilimi românești în faza ei de ascensiune. Într-o epocă în care țările românești surori — Țara Românească și Moldova — încă nu se constituiseră ca state independente și ca vetre de artă cu putere de iradiere — așa cum se va întâmpla mai târziu —, când încă nu se formaseră centre locale de artă⁶³, cnejii transilvăneni erau oarecum siliți ca, pentru satisfacerea nevoilor lor artistice, să facă apel la ceea ce le puteau oferi meșterii peregrini, mulți veniți de departe, ca pietrarul portalului de vest al bisericii din Sîntă Mărie Orlea sau, cum se va arăta de îndată, ca pictorii bisericii din Strei.

Analiza stilistică a ansamblului de pictură de la Strei întărește teza schimburilor artistice, circumstanțiind-o cu argumente suplimentare. S-a evidențiat mai de mult eclectismul acestor picturi rezultat din interferența elementelor bizantinizante și occidentale deformate de factura rustică, ceea ce le conferă un aspect arhaizant⁶⁴. Nu s-a observat însă diferența esențială, din punct de vedere al expresiei plastice, dintre picturile din altar și cele din navă, nu s-a pus cu hotărîre problema relațiilor stilistice, nici nu s-a acordat atenția cuvenită inscripțiilor.

Spre deosebire de picturile din altar, unde desenul are un rol hotărîtor, la picturile din navă precumpănitoare este preocuparea pentru modelaj prin variații de saturație a culorii, volumele sînt mai ferme, expresiile mai nuanțate, ornamentația veșmintelor mai bogată și mai variată. În timp ce la picturile din altar amintirile picturii romanice și tradiția caligrafilor sînt încă prevalente în textura expresiei plastice, picturile din navă vădesc prezența unui artist mai receptiv la inovațiile picturii italiene trecentiste de influență sieneză, în forma în care aceste inovații au avut la un moment dat — în a doua jumătate a secolului al XIV-lea — o largă răspîndire din Tirol pînă în Boemia și Slovacia. Sfîntul Nicolae, reprezentat ca un bătrîn chel, cu barbă albă, are fața fin modelată cu tonuri de ocru mai luminoase sau mai întunecate⁶⁵. Faldurile modelate din culoare, ca și aureola plastică, sînt argumente suplimentare pentru stabilirea unor corespondențe cu pictura nord-italiană, corespondențe și mai evidente încă la grupul de sfinți din partea apuseană a peretelui sudic. Fecioara cu pruncul este o grațioasă mlădiță a stilului trecentist de nord, deși iconografic ea aparține tradiției bizantine, fiind o interpretare a « Glykophilousei ». Implicațiile iconografiei bizantine sînt de altfel destul de numeroase în picturile navei, printre ele avînd a număra și modul de reprezentare a sfîntului Nicolae binecuvîntînd încadrat de busturile lui Isus și al Mariei.

În căutarea ambianței stilistice, trebuie în primul rînd avută în vedere larga iradiere pe care a avut-o pictura italiană trecentistă în Europa centrală. În Boemia, curtea lui Carol al IV-lea, pentru care a lucrat și Tommaso da

⁶³ Trebuie precizat că o activitate artistică cu caracter spontan subsumată economiei naturale n-a încetat nici un moment să se dezvolte în lumea satelor transilvănene, în pofida opresiunii sociale a feudalilor maghiari și a persecuției catolice. Dar, în condițiile istorice date, populația română din Transilvania nu a putut organiza o viață artistică pretențioasă, cu mijloace înalte de expresie. Creșterea rolului militar al nobilimii românești, în secolele XII–XV, a îngăduit apariția unor centre locale de artă — în Hațeg, Zărand, depresiunea

Beiușului, Maramureș — care, fără puțința de acces la sinteza unei școli naționale de artă, au permis afirmarea, fie chiar și în condiții vitrege, a genului artistic românesc.

⁶⁴ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 405.

⁶⁵ De observat intervenția dură a desenului la miini și la carte, datorată se pare unui ajutor al meșterului, mai puțin stăpin pe tehnica modelajului. Opinia că la mijloc ar fi vorba despre o repictare este înfirmată de examinarea atentă a stratului de culoare.



Fig. 4. — Biserica ortodoxă din Strei — autoportretul meșterului
picturilor din altar (clișeu V. Drăguș).

Modena, a fost un centru de atracție pentru numeroși artiști italieni. Colonizările italiene din Slovacia în această epocă au favorizat de asemenea pătrunderea influențelor picturii trecentiste⁶⁶, după cum domnia Angevinilor napolitani a atras în Ungaria artiști de prestigiu între care, cu probabilitate, Niccoló di Tommaso, care venind apoi și în Transilvania ar fi lucrat și în catedrala din Oradea. Tirolul și Slovenia, din totdeauna cu puternice legături cu centrele artistice italiene, posedă numeroase monumente decorate în a doua jumătate a secolului al XIV-lea cu picturi murale care, stilistic și iconografic, cuprind intense reflexe ale trecentoului.

În Transilvania această iradiere a fost de asemenea destul de puternică. Insuficient studiată încă, ea poate fi totuși urmărită în picturile bisericii ev. din Homorod, la biserica rom.-cat. din Vlaha, la bisericile ref. din Tileagd,

⁶⁶ DVOŘÁKOVÁ, P. M. FODOR, K. STEJSKAL, K vývoji středověké nástenné malby v oblasti

Germerské a Malohontské, Umění, VI, 1958, nr. 4, p. 325—363.

Sic, Mugeni, Sîntana de Mureș, la capela bisericii fortificate din Sînpetru și încă în alte locuri.

Picturile din nava bisericii din Strei, prin calitățile lor artistice, prin noblețea figurilor și grația modelajului, se apropie mai mult de picturile de la Sîntana de Mureș, care reprezintă însă o fază mai evoluată, fiind chiar, cu probabilitate, opera unui meșter italian.

Intervin la Strei elementele bizantinizante care nu pot fi puse în seama unui aport local, dată fiind prevalența stilistică nord-italiană. Sinteza trebuie să se fi produs în altă parte, într-o țară în care confluența bizantino-italiană să fi fost mai puternică, pe un fond de mai veche conlucrare.

Picturile din altar se caracterizează prin efectul decorativ al ansamblului obținut în cadrul unei execuții rusticizate dar de bună ținută artistică⁶⁷. Figurile sînt puternic conturate, liniile au o scriere cursivă definind în mod sintetic suprafețele și volumele. Caligrafierea precisă a desenului simplificat, redus la esențial, amintesc de ductul ferm al plumbului care leagă fragmentele unui vitraliu. Această legătură stilistică între cele două feluri de pictură nu este întâmplătoare, ci se bazează pe o influență reală a artei vitraliului atît asupra picturii de manuscris cît și asupra picturii murale. Figurile apostolilor, mult stilizate, sînt ovale, cu maxilare puternice, cu părul desenat în linii paralele, cu ochii migdalați, larg deschiși, cu sprîncene ridicate care dau personajelor un aer de veșnică mirare. Foarte asemănătoare prin construcție, figurile sînt diferențiate doar prin elemente accesorii — unele au barbă, altele nu —, prin indicarea sumară a vîrstei. Culoarea este așezată în suprafețe plate, cu rare și timide indicații de volum — pete mai închise pentru pomeți și alternări de închis-deschis pentru falduri. Gama cromatică, destul de restrînsă, este armonizată în suprafețe mari — fond ultra marin, arcaturi galbene, veșminte roșii, verzi și ocră cu motive decorative simple (cercuri și puncte), figuri ocră-galben cu ușoare intervenții de roșu, desen cu brun și alb. Modul de execuție, ritmica liniștită a gesturilor, faldurile cu curgere molatecă, totul concură la unitatea decorativă a ansamblului. Prin toate datele stilistice, picturile altarului din Strei ne situează în lumea unei arte eclectice, în care tradițiile romanice nu s-au stins, în care influența stilului gotic internațional s-a redus doar la concepția caligrafică a desenului, la tipologie și la portul bărbii bifurcate. De asemenea răzbat aici ecouri ale picturii trecentiste din nordul Italiei, sesizabile în tehnica frescei, în ochii migdalați, în bandourile decorative, de tradiție cosmatescă.

Poziția stilistică a picturilor din altar se explică prin întîlnirea, într-un mediu artistic provincial, a mijloacelor de expresie devenite tradiționale cu elemente inovatoare, încă neînțelese și neasimilate. Fenomenul, susținut cu artiști modești, se dezvoltă în paralel cu cel al iradierii directe a picturii italiene și are cam aceeași arie teritorială și cronologică. Picturi întru totul asemănătoare ca fizionomie stilistică pot fi văzute la biserica din Murska Sobota — Slovenia, unde există o reprezentare a apostolilor în sanctuar, datată în jur de 1370⁶⁸. Mergînd pînă la identitate sînt asemănările cu teoria de apostoli care decorează sanctuarul bisericii din Chyžně — Slovacia,

⁶⁷ Deși stratul suport este foarte vălurit, suprafața pictată e bine șlefuită, pelicula de culoare fiind foarte densă. Liniile de raport nu se văd,

dar, cu siguranță, tehnica folosită a fost aceea a picturii pe tencuială umedă.

⁶⁸ FRANCÈ STELÈ, *Monumenta artis slovenicae*, fig. 54.



Fig. 5. — Biserica ev. din Sebeș — «meșterul și calfa», relief în partea inferioară a statuii sf. Cristofor (clișeu Albert Klein).

datată în al treilea sfert al secolului al XIV-lea ⁶⁹. Aceeași tipologie, aceleași gesturi, același mod de a concepe desenul, același drapaj — sînt suficiente elemente comune pentru a situa cele două picturi în aceeași ambianță artistică. Tot atît de frapante sînt asemănările cu picturile bisericii din Butoniga — peninsula Istria, unde regăsim același cortegiu de apostoli cu figuri caligrafiate, cu ochi mari migdalați, cu gesturi liniștite ⁷⁰. Pretutindeni sînt de relevat formele eclecticice și amprenta italianizantă care, în cele din urmă, localizează stilistic aceste picturi.

Încercînd să identificăm țara de baștină a celor doi pictori care au conlucrat la Strei, nu se poate să nu ținem seama de inscripțiile care însoțesc figurile.

Grafia Iovan pentru Ion și prezența sfintei Duminici (Nedelia) îndreaptă atenția către zona Dalmației de nord, a Sloveniei, acolo unde toate datele stilistice amintite mai sus se întîlnesc la numeroase monumente, unde de asemenea sînt frecvente onomasticele Iovan și Nedelia, sfînta Nedelia apărînd și în iconografia locală ⁷¹. De fapt, numai prin prezența unor pictori veniți din această zonă pot fi motivate stilistic atît picturile din altar cît și cele din navă.

Așadar, enigmaticul meșter care și-a făcut autoportretul în registrul inferior al altarului, ascuns după ușa diaconească, era un dalmatin. În jurul unui desen fantezist și a unei lecturi grăbite ⁷² s-a țesut legenda unui cavaler

⁶⁹ V. DVOŘÁKOVÁ ș.a., art. cit., p. 339; cercetare personală în iunie 1963. Pot fi invocate aici și asemănările cu picturile bisericii din Rakoš — Slovacia (V. DVOŘÁKOVÁ ș.a. art. cit., p. 341—342).

⁷⁰ CORNELIO BUDINICH, art. cit., fig. 7, 8, 9,

11; BRANKO FUČIĆ, op. cit., p. 9. Picturile de la Butoniga sînt datate către 1400.

⁷¹ FRANCÈ STELÈ, Crngrob, Ljubljana, f.d.

⁷² I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, p. 218.

cruciat cu numele Ambrozie, în care unii autori s-au grăbit să recunoască un cneaz care ar fi avut și case în Strei ⁷³.

Remarcînd în primul rînd că acest autoportret are mai mult un caracter simbolic, figura zugravului fiind foarte asemănătoare cu acelea ale apostolilor din altar, trebuie arătat că meșterul nu s-a reprezentat îmbrăcat în armură de cruciat, ci dimpotrivă într-un costum tipic de tîrgoveț din secolul al XIV-lea, și anume într-o haină strîmtă, încheiată cu nasturi, lungă pînă deasupra genunchilor. În partea superioară haina are o glugă care acoperă gîtul și capul, lăsînd liberă doar fața, gluga terminîndu-se la spate cu un vîrf prelungit, care atîrna ca un ciucure. Acest tip de glugă a fost cunoscut în toată Europa apuseană și centrală fiind purtată de oamenii de rînd și de breslașii micilor orașe de la sfîrșitul secolului al XIII-lea pînă la începutul secolului al XV-lea. Este așa-numita «chape», pe care în mod firesc o purta și pictorul de la Strei, el însuși un meșter pelerin.

Recentele lucrări de restaurare la biserica ev. din Sebeș au permis degajarea unei frumoase statui a sfîntului Cristofor pe unul dintre contraforții laturii de sud a corului. La picioarele sfîntului, înghemuite în poziții umile, sînt sculptate în relief două personaje în care credem că putem recunoaște doi dintre meșterii pe care odinioară V. Roth ⁷⁴ încercase să-i identifice în figurile care decorează unele dintre consolele corului. Personajul principal, meșterul probabil, este înveșmîntat într-un costum identic cu cel al pictorului de la Strei, celălalt personaj, calfa, avînd capul descoperit ⁷⁵. Știînd că sculpturile care decorează corul bisericii ev. din Sebeș datează din ultimul sfert al secolului al XIV-lea, avem încă un reper pentru datarea ansamblului de picturi de care ne ocupăm.

Admițînd că figura de laic pictată în altarul bisericii din Strei îl reprezintă pe autorul picturilor, respingem părerea care propune identificarea cu ctitorul ⁷⁶. Este bine știut că locul ctitorilor — în funcție de rang — era în pronaos sau în naos, unde erau înfățișați la vedere cu mare cinste ⁷⁷, în nici un caz nu erau strecurați într-un colț al altarului acolo unde nu i-ar fi văzut nimeni. Pe de altă parte era curent obiceiul ca zugravul să se iscălească în altar și faptul că aici și-a făcut și autoportretul nu contrazice această regulă. De altfel calitatea de meșter indicată în inscripția pictată constituie un argument hotărîtor. Parțial ștearsă, inscripția care însoțește portretul nu permite o citire sigură a numelui meșterului. Despre un Ambrozie nu poate fi însă vorba ⁷⁸. Debutînd cu un ornament inscripția arată așa:

РОДИ МЕШТЕР АМБРОЗІА
І ПИСАА ЦОКОВО

⁷³ GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 99.

⁷⁴ V. ROTH, *Sechs Künstlerbildnisse des 14. Jahrhunderts*, Académie Roumaine, *Bulletin de la Section historique*, XIII, 1927, p. 32 și urm.

⁷⁵ Chiar dacă s-ar refuza identificarea acestor personaje cu meșteri pietrari și s-ar vedea aici doi dintre breslașii sebeșeni donatori ai sculpturii, problema costumului și apartenenței sale la mediul orășenesc rămîne neschimbată. Ținînd seama de

tratarea realistă a celor două figuri, pare puțin probabil ca personajul cu scufă să fie sf. Cucufatus.

⁷⁶ V. VĂLĂȘIANU, *op. cit.*, p. 406.

⁷⁷ În toate vechile biserici, în care tabloul votiv s-a păstrat, ctitorii au fost înfățișați pe pereții navei ocupînd un loc important: Crișcior, Ribița, Strei Singeorgiu, Leșnic.

⁷⁸ De aceeași opinie este și V. VĂLĂȘIANU, (*op. cit.*, p. 406).

Între ornamentul de cap și partea clară a numelui — *posi* — nu mai este loc decât pentru o singură literă ⁷⁹ care ar putea fi G, deci, cu probabilitate, GROZIE.

Acestui meșter cu nume încă ipotetic i se pot deci atribui picturile din altar, reprezentarea sfintei Ecaterina pe peretele de răsărit al navei, precum și imaginea lui Isus în mormînt, care decorează timpanul portalului vestit ⁸⁰. Cel de al doilea meșter este autorul picturilor de pe peretele sudic al navei.

Pe baza tuturor elementelor stilistice analizate pînă aici, considerăm că întregul ansamblu poate fi datat în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, cu probabilitate către sfîrșitul celui de al treilea sfert ⁸¹.

În această epocă cnezatele românești hunedorene se afirmau tot mai mult pe plan politic și militar. În condițiile dezvoltării lor, prin dobîndire de privilegii, mijloacele economice au crescut și o dată cu ele inițiativele artistice au cunoscut un elan fără precedent. Documentul din mai 1360, prin care Petru, vicevoievod al Transilvaniei și castelan de Hațeg, convoca la scaunul de judecată o serie de cneji și de preoți hațegani, constituie prin implicațiile sale o adevărată prefață la capitolul artei românești hunedorene din această vreme ⁸².

Picturile bisericii din Strei, realizate într-o epocă în care centrele locale de pictură nu dobîndiseră o fizionomie proprie, cînd nici Țara Românească, nici Moldova nu puteau încă oferi posibilitățile unor schimburi artistice — așa cum se va întîmpla începînd chiar cu Mircea cel Bătrîn ⁸³ — sînt expresia acelui moment în care cnejii români erau încă obligați să facă apel la meșteri străini. Mai tîrziu, în picturile bisericilor din Ostrovul Mare, din Densuș, din Feleac și din alte monumente românești transilvănene, se fac tot mai simțite impulsurile venite din tinerele vetre de artă ale Țării Românești și Moldovei, a căror primă sinteză cu elementele stilistice devenite tradiționale dăduse expresie originală picturilor de la Crișcior, Ribița, Leșnic.

Considerate astfel, monumentele românești din Transilvania nu vor mai fi prezentate în categoria relicvelor arhitectonice și iconografice păstrate de o societate în involuție ci, dimpotrivă, vor apărea ca expresie vie a unei spiritualități creatoare bogată în resurse, care — chiar în condițiile adversităților istorice — a reușit să exprime, deși la o scară modestă, ceva din năzuințele de libertate și frumos ale poporului nostru.

⁷⁹ Fapt confirmat și de H. Chircă cu ocazia cercetării sale la fața locului.

⁸⁰ Relatările din secolul trecut ca și urmele de culoare vizibile încă pe tencuială dovedesc că biserica din Strei avusese și un decor exterior. Despre această problemă ne-am ocupat în articolul *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală*, S.C.I.A., 1965, nr. 1.

⁸¹ Reamintim că I. D. ȘTEFĂNESCU (*op. cit.*,

p. 223) datase aceste picturi în sec. XIII, iar V. VĂLĂȘIANU (*op. cit.*, p. 407) propusese ca dată mijlocul sec. XV.

⁸² Pentru problema ascensiunii cnezatelor românești și pentru acest document, ȘTEFAN PASCU, *art. cit.*, p. 25—64.

⁸³ Documente privind istoria României, Țara Românească, vol. I, p. 276—277.

CERAMICA DE LA LĂPUŞNICUL MARE

Centrul de ceramică Lăpuşnicul Mare se înscrie printre cele necercetate pînă acum din ţara noastră. Nici o lucrare apărută în trecut nu a menţionat existenţa lui, după cum nici cea a unui alt centru dintr-o zonă învecinată, şi anume Sasca.

Nu se cunosc documente scrise privind olăritul practicat în trecut în comuna Lăpuşnicul Mare, dar după informaţiile culese reiese că meşteşugul se practică aici din timpuri îndepărtate. Înainte de cel de-al doilea război mondial produceau ceramică în tot cursul anului un număr de zece olari: Lica Dudău, Pătru Bălaş, Simion Oală, Lica Sîrbu, Bădescu Dănilă, Sitariu Andrei, Dudău Ilie, Dudău Iacob, Verna Pavel şi Iovănel Nicolae.

Noile condiţii social-economice de după 23 August 1944 au diminuat cererea pentru produsele din lut şi în consecinţă numărul olarilor a scăzut. Pînă de curînd olăritul mai era practicat doar de Obeştelescu Vasile şi Obeştelescu Dionisie.

Ca şi în alte părţi, meşteşugul olăritului se învaţă şi aici din tată în fiu. Majoritatea olarilor au deprins meseria în comuna lor.

Tehnica olăritului. La practicarea olăritului în acest centru se folosesc în general uneltele cunoscute şi în alte centre de ceramică. Totuşi, prin practica locală s-a ajuns şi la folosirea unor unelte, instalaţii şi accesorii specifice, neîntîlnite în alte părţi. Dăm mai jos o scurtă descriere a lor:

Roata de olar. Cele două discuri ale ei sînt făcute din lemn de fag. Fusul se învîrte jos pe o măsea de cal — un mod primitiv rar întîlnit; în partea de sus este fixat la

marginea laviţei cu o « scindură ». **Scaunul.** Este format dintr-o tablă uşor semicirculară, sprijinită pe trei picioare. **Pieptenele.** Este unealta cu ajutorul căreia se modelează forma vasului. Are conturul unei funduliţe cu unul din capete în formă de coadă de peşte. **Lopata.** Este unealta cu ajutorul căreia se ridică strachina şi raina (castrula sau cratiţa) de pe roată. **Lopăţica** are dimensiuni relativ mici, lungimea ei nedepăşind 20 cm. **Sîrma,** la capetele căreia se prind zdrenţe, serveşte la « tăiatul » vaselor de pe roată. **Potlogul** este o meşină din piele de oaie, cu ajutorul căreia se curăţă vasele pe la gură, îndată după ce au fost făcute. **Ciobul** este un vas mic, în care olarul ţine la îndemîină apă cu care se spală pe mîini. **Ciobul pentru fleci** este un fel de castronaş în care olarul strînge de pe mîini lutul prins în timpul lucrului. Din lutul acesta amestecat cu pămînt de oale se fac mînuşile la vase (torţi). **Fusul** este unealta care se foloseşte la executarea găurilor de la ulcioare. **Olcuşa pentru albeală.** Este un vas prelung, de forma unei căni, în care se ţine soluţia cu angobă, numită albeală, cu care se fac ornamentele pe vasele de fiert şi ulcioare. **Vălingher pentru smalt.** Vasul are forma unui castron cu deschidere largă, în care se ţine soluţia cu smalt. În Steierdorful din apropiere, şvabii, ca şi alţi locuitori, folosesc asemenea vase la prepararea aluatului. **Rîşniţa.** Este vorba de o rîşniţă de mină acţionată cu ajutorul unui băţ care are un punct fix pe o bară sau la grindă. Piatra stă pe « prăpăriţă ». Serveşte la prepararea smaltului, adică la sfărîmarea « zgurei » rămasă de la topirea plumbului. **Rolul.**

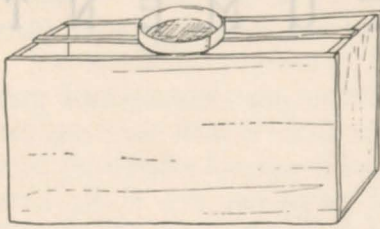


Fig. 1. — Lada de cernut

Termenul se potrivește unelei, care seamănă cu un tăvălug acționat cu mîna, servind pentru a sfărîma lutul în praf mărunt. *Pondeaua de fag*. Pentru a fi sfărîmat cu ajutorul rolului, pămîntul este așezat într-un fel de lădiță lungă de 4 m, lată de 1 m, cu marginile înalte de cca. 25 cm. Rolul este împins printr-o mișcare de du-te-vino asupra lutului, bine uscat. Lungimea rolului este de 45 cm și corespunde cu lățimea lădiței în care se află lutul de sfărîmat. *Carlița*. Este o lădiță lungă de 1—1,50 cm, lată de 55 cm și înaltă de 35 cm, în care se înmoaie lutul. *Ciurul*. După sfărîmarea lutului, el este cernut. Prin această operație se obține o granulație uniformă a lutului și se separă toate impuritățile care au existat în lut înainte de cernere. *Lada de cernut* (fig. 1). Lutul se cerne deasupra unei lăzi lungi de 120 cm, late de 45 cm și înalte de 50 cm. Cernutul se face prin acționarea cu mîna a ciurului într-o mișcare de du-te-vino deasupra unui lănteț pus pe ladă. *Maiul de bătut pămîntul*. Înainte de a se sfărîma lutul cu ajutorul rolului, el este bătut cu un mai de lemn. La scoaterea lutului se folosește tîrnăcopul, lopata și arșonul cu coadă lungă.

Instalația de ars ceramică: cuptorul. În centrul de ceramică Lăpușnicul Mare instalația de ars poartă denumirea de «cuptor».

El face parte din categoria instalațiilor de ars ceramică de formă tronconică. Tipul de cuptor tronconic se cunoaște pe teritoriul țării noastre încă din neolitic. Trebuie să menționăm că încă din acea epocă, cuptorul tronconic ajunsese la forma de evoluție optimă: arderea cu reverberație. La cuptoarele neolitice de tip Cucuteni, se observă într-adevăr că focul se face într-o vatră, separată de încăperea în care sînt așezate vasele: în această încăpere pătrunde numai căldura focului. La cuptoarele cucuteniene, vatra este despărțită în două, printr-un perete median, care poate fi perforat în vederea uniformizării căldurii. De la acest tip de cuptor cu vatră despăr-

țită în două se trece la cuptorul cu un picior central, pe care-l găsim în perioada dacică (vezi săpăturile de la Trușești, punctul Cuha etc.).

În ce privește construcția cuptorului de la Lăpușnicul Mare, are următoarele caracteristici (fig. 2): cuptorul, cu un diametru la bază de 1,40 cm, cu diametrul la gură de 1 m, avînd o înălțime de 150 cm, este construit dintr-un rînd de cărămidă pusă pe lat. Acest cuptor are vatră organizată cu grătar. Prezintă o gură de foc și o «ușă», prin care olarul poate să-și așeze oalele, aplecîndu-se prin ea spre interiorul cuptorului.

Grătarul cuptorului este realizat din cărămizi sprijinite pe un stîlp central, iar spre margine, pe un gardin lăsat în peretele cuptorului, care se cheamă «polată». Cărămizile acestea dispuse radier se cheamă «craci».

Nu există meșter specializat în clădirea cuptoarelor, fiecare olar putînd să-l construiască singur. Cuptoarele sînt așezate de obicei sub un șopru, pentru a fi ferite de ploaie.

Scoaterea și prelucrarea materiei prime. Lutul pentru vase se ia de pe dealul numit

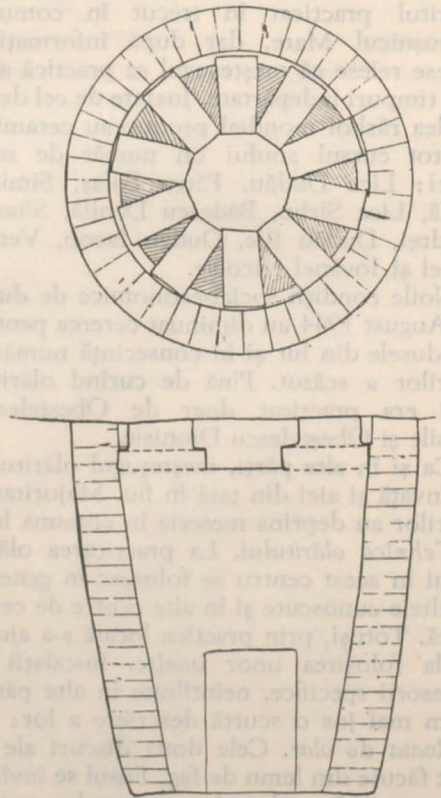


Fig. 2. — Cuptorul.

« Bobi » din apropierea satului. Olarii care nu aveau proprietate pe dealul cu lut luau de unde se nimerea, fără plată. Aceasta se explică prin faptul că după ce se scoate pământul, groapa făcută se « astrucă » imediat.

Pentru scoaterea lutului se fac gropi a căror adâncime depășește uneori doi metri, în funcție de « jița » lutului. Lutul se află de obicei în pământ la o adâncime de 1—1,5 m. Grosimea stratului de lut variază între 10 și 30 cm. La scosul lutului se folosește tirnăcopul, cu care se sapă stratul de lut, precum și lopata ori « așonul », tot un fel de lopată cu coadă mai lungă.

Bulgării de lut scoși cu tirnăcopul se fac grămadă lângă groapă și se lasă să se usuce acolo timp de 2—3 zile. Uscarea lutului imediat după scoatere este necesară în vederea prelucrării în continuare cu rolul. Pământul uscat se poate « roli » mai ușor.

Fazele propriu-zise de prelucrare a lutului încep după ce a fost adus acasă de la câmp. Prezentăm pe scurt descrierea acestor faze.

Rolirea. Cu ajutorul rolului, lutul bine uscat încă de pe cîmpul de unde a fost scos este sfărîmat cu ajutorul unui tăvălug, numit rol. În vederea sfărîmării cu rolul, lutul se pune într-un fel de ladă cu « pondea » de fag, lungă de 4 m, al cărei fund este lat cît lungimea rolului. Printr-o mișcare de du-te-vino, rolul acționat cu mîna transformă lutul uscat într-o făină de pământ destul de fină. Trebuie să remarcăm faptul că în nici un centru din cîte au fost cercetate pînă acum, o asemenea operație de sfărîmare a lutului nu a fost semnalată. **Cernutul.** O a doua operație, de foarte mare însemnătate, constă în cernerea lutului după ce a fost sfărîmat cu rolul. Această operație este importantă deoarece ea asigură o pastă uniformă pentru toate vasele, ceea ce are o consecință directă asupra însăși calității produselor ceramice. Prin cernut toate impuritățile se separă de materia primă. Cernutul se face cu ajutorul unui ciur printr-o acțiune de glisare de du-te-vino pe o stinghie care se află deasupra unei lăzi, așa cum am amintit la descrierea uneltelor. **Muiatul în carliță.** După ce lutul a fost cernut, el este pus la muiat într-o ladă numită « carliță ». În această ladă se pun cam trei căruțe mici, în total cca. 40 kg. Lutul stă la muiat cam o jumătate de oră. **Frămîntarea.** Operația tehnică de prelucrare imediată după înmuiere constă în frămîntarea lutului pe « o laviță », la care este montată roata olarului. Frămîntarea se face aidoma ca aceea a aluatului.

Facerea boboloașelor. Din lutul frămîntat se fac grămăjoare de lut, de mărimi care corespund mărimii vaselor ce vor fi confecționate.

Executarea vasului. În diferitele etape de confecționare a unui vas nu se remarcă nimic deosebit la acest centru. Totuși nu este lipsit de interes să amintim faptul că după ce s-a pus « mînușa » vasului, el se curăță. Curățirea constă în netezirea cu potlogul, prin frecarea suprafeței neregulate, atinse eventual cu degetul, ca și a gurii vasului. **Bobiloasele.** Olarul are grijă ca de la început să facă mici « bile » de lut frămîntate în cenușă, care după ce au fost arse în cuptor, se introduc în vasele de băut apă, adică ulcioare. Aceste bobiloase prin rostogolirea pe fundul vasului sau a pereților produc o acțiune de frecare care împiedică depunerea de mîl pe pereții ulciurului. Datorită lor apa introdusă în aceste recipiente își păstrează nealterate mirosul și gustul.

Uscarea vaselor. După ce au fost modelate, vasele de lut sînt puse la uscat, în funcție de vreme: la soare se usucă timp de două-trei zile, iar iarna, timpul se prelungește pînă la cinci zile. Iarna ele sînt uscate « în soba mică », adică în odaia în care se află și roata de făcut oale.

Decorarea vaselor. Decorarea vaselor se face în mai multe moduri: pictare, incizie și aplicații în relief. În privința tehnicilor de decorare folosite în acest centru vom da cîteva amănunte mai importante. **Prepararea culorii.** La decorarea vaselor se folosește « albitura », adică angoba. Angoba este un « pămînt de-al alb », care se găsește « pră deal, pe bobi ». Olarii știu că există angobă și în comerț, dar nu o folosesc. **Aplicarea culorii.** Culoarea se aplică cu « pensula de albeală ». De fapt, nu se folosește numai pensula, ci și degetul, pentru desăvîrșirea ornamentului, ba chiar și pieptenul. Culoarea se mai aplică și cu « caucul ». În acest caz fiind în cantitate mare, ea se prelinge în mod neregulat pe vas. **Incizia.** Foarte frecvent se practică ornamentarea prin incizie, cu ajutorul colțului pieptenului, mai ales la gîtul oalei de lapte. Această adîncitură este bine marcată; ea este apoi colorată cu angobă. **Aplicarea în relief.** Această tehnică de decorare se reduce în mod exclusiv la încercuirea vasului cu un briu numit « zimți, sul sau birnaș », bine lipit și alveolat prin imprimare cu degetul, ca vasul « să fie mai frumos ».

Arderea vaselor. Așezarea vaselor în cuptor se face potrivit unor norme în general răspîndite: vasele mari, oalele în

special, ca și ulcioarele, se așază pe fundul cuptorului, iar în partea de sus se pun străchinile și jucăriile.

Prin faptul că focul arde în vatră, aerul cald care iese printre interstițiile grătarului asigură o ardere în condiții destul de bune. În general, orice defecțiune care se observă ca rezultat al arderii se pune pe seama gradării focului de către olar. Arderea trebuie făcută gradat: la început se face un foc mic, la gura cuptorului, care este întreținut cam o oră și jumătate. În momentul cînd vasele din partea superioară încep să se încălzească, se trece la un foc mai mare și mai înăuntru față de gura cuptorului. Lemnele folosite la început sînt scurte, iar pe măsură ce focul se face mai mare, se întrebuintează lemne mai lungi.

Pentru arderea vaselor nesmălțuite este nevoie de o singură ardere în cuptor, iar pentru cele smălțuite se recurge ca de obicei și la o a doua ardere. Rareori vasele smălțuite se ard o singură dată, în care caz smalțul se aplică pe vasul uscat. În asemenea cazuri nu poate fi vorba de o ardere bună din punct de vedere tehnic și de aceea vasele smălțuite cu o singură ardere sînt de calitate inferioară, smalțul de pe ele fiind supus la distrugeri ușoare.

Practica olarilor din Lăpușnicul Mare a dus la unele constatări interesante din punctul de vedere al efectului pe care-l poate avea fie lutul, fie sistemul de ardere asupra calității vaselor.

Dacă focul este prea puternic, vasele se strîmbă, fapt pentru care nu sînt cumpărate. În timpul cît durează focul la gura cuptorului, adică focul slab, făcut cu scopul de a usca oalele, se pot ivi accidente de spargere sau știrbire a vaselor, în cazul că evaporarea s-a făcut prea repede. Vasele ies uneori « nelimpezi », din cauza unei arderi defectuoase. O ardere nelimpede a vaselor poate surveni atît în cazul vaselor nesmălțuite, cît și a celor smălțuite, sau, ca să folosim expresia locală, a celor cu « călai ».

Vasele arse bine, ne referim la cele nesmălțuite, după expresia locală « cîntă », adică au un sunet timpanic plăcut la ciocnire. Cele care nu sînt arse bine se « macină » și nu cîntă. În general vasele se ard bine în porțiunea de jos a cuptorului, porțiune care se cheamă « boltă », dar ele apar oarecum negricioase. Din informațiile culese arderea vaselor în centrul de la Lăpușnicul Mare se face cu o deosebită grijă, ele avînd culori plăcute.

Arderea secundară pentru vasele smălțuite este de durată relativ mică, pînă la

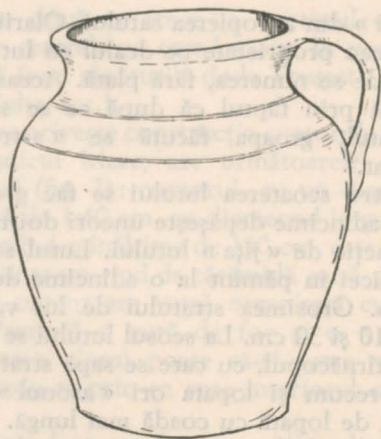


Fig. 3. — Oală de fiert la vatră.

trei ore, în timp ce arderea întîia durează pînă la aproximativ opt ore.

În ceea ce privește capacitatea cuptorului trebuie să spunem că este variabilă, în funcție de mărimea vaselor. În general, numărul mediu de vase care intră într-un cuptor este de cca 300 de bucăți.

Formele vaselor. Prin formă, vasele din centrul de ceramică Lăpușnicul Mare se pot lega de cele de tradiție romană. În ce privește categoriile care se produc, ele sînt foarte variate, ceea ce arată că în trecut populația folosea din plin vase de lut de tot felul.

Aceste categorii sînt: oale, ulcioare, străchini, blide, oale de lapte, oale pentru flori, olcuțe pentru apă, tiupuri de răchie, tipsii, raine (cratițe), bocale pentru băut apă, taiere, străchinuțe pentru păsări, ciură, troace, alte obiecte din lut.

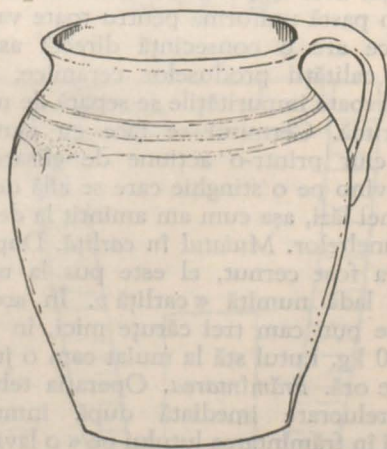


Fig. 4. — Oală de fiert la vatră.



Fig. 5. — Oală de fiert la vatră.

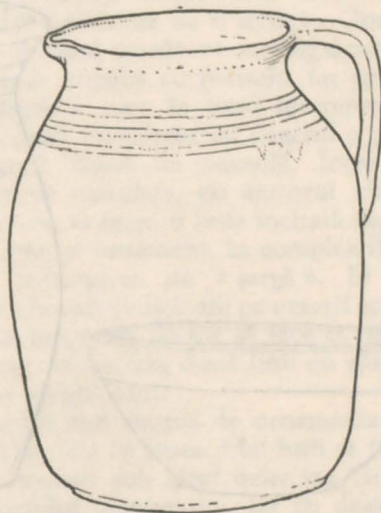


Fig. 7. — Oală de fiert pe plită (șpoierit).

Oalele (fig. 3—6). În Lăpușnicul Mare se produc numeroase oale, care se seriază după capacitate. De obicei și ornamentul indică mărimea oalei. Astfel avem:

— Oale de fiert, cu o șargă. Înălțimea unei astfel de oale este de 16 cm, diametrul de la gură de 10 cm, iar cel de la fund de 14 cm. Din asemenea oale se fac de obicei mai multe serii.

— Oale cu două șergi. Diametrul la gură este de 12 cm, la fund de 9,5 cm, iar înălțimea de 17,5 cm.

— Oale cu mai multe șergi. Înălțimea lor este de 20 cm, diametrul la bază de 11 cm, iar la gură de 12 cm. În această categorie intră și oalele cu două mânuși pentru praz-

nic. Ele au pînă la opt litri. Se folosesc și pentru marmeladă.

— Oale pentru șpoierit (fig. 7). Este vorba de vase cu fundul lat, care se folosesc pe plită.

Ulcioarele (fig. 8). Se fac ulcioare de două mărimi, pînă la 2 litri și de 4 litri. Înălțimea ulcioarelor ajunge la 35 cm, iar diametrul la fund este de 12 cm. Străchinile (fig. 9). Străchinile pentru mîncare au format obișnuit și nu se deosebesc cu nimic

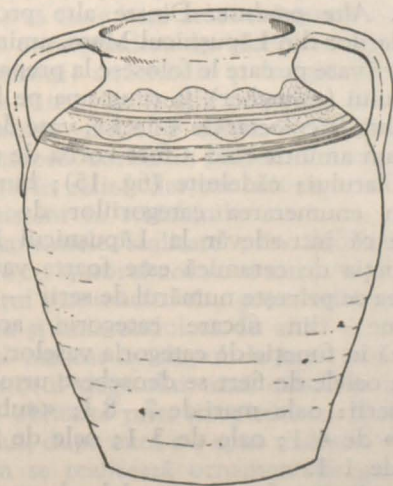


Fig. 6. — Oală de fiert la vatră.



Fig. 8. — Urcior.

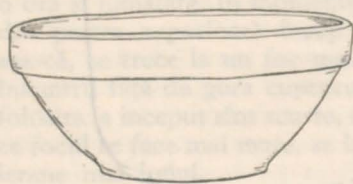


Fig. 9. — Strachină.

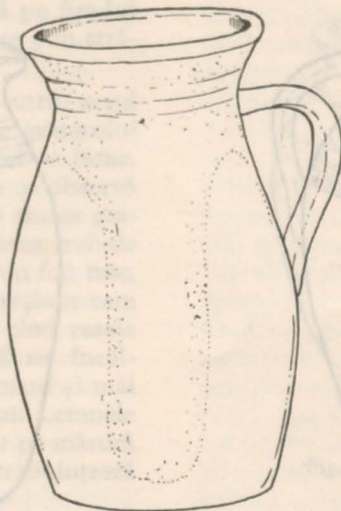


Fig. 10. — Oală de lapte.

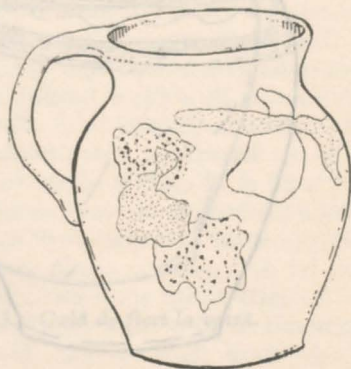


Fig. 11. — Olcuță pentru apă.

de formele din alte zone. *Blidele* sînt vase de forma unor străchini mai mari, cu înălțimea de cca. 10 cm, diametrul fundului de 12 cm, iar al gurii de 25 cm. *Oalele de lapte* (fig. 10) sînt vase prelungi, înalte de 19 cm, diametrul la bază fiind de 9 cm, iar la gură de 10 cm. Se fac oale de lapte de două mărimi: de 1 litru și de 2 litri. *Oalele pentru flori* au forma unor castroane mai înalte. Înălțimea lor este de cca. 13 cm, diametrul bazei de 10 cm, iar al gurii de 17 cm. *Olcuțe pentru apă* (fig. 11). Pentru apă se folosesc mici ulcele, înalte de 10 cm, cu diametrul la bază de 5,5 cm, iar la gură de 7 cm. Se fac trei mărimi de olcuțe. *Tiupuri de răchie* (fig. 12). Tiupurile de răchie sînt recipiente smălțuite pe dinăuntru și pe dinafară, în care se servește țuica la nunți, praznice și alte sărbători populare. Prin forma lor, amintesc chiupurile dacice, cu toarta lipită, pe întreaga ei porțiune, pe umărul vasului. Toarta seamănă cu un fel de ureche. Capacitatea chiupurilor variază între 2 și 4 litri. Înălțimea unui chiup ajunge la 30 cm, iar diametrele de la bază și gură au mărime egală și anume de cca. 14 cm. *Tipsiile* (fig. 13). Este vorba de recipiente utilizate la friptul cărnii, de forma unei coveți, cu o adîncitură pentru scurgerea grăsimii la unul din capete. Aceste recipiente sînt smălțuite. Vasele de acest gen au o răspîndire mai largă și în sudul Carpaților, în centrele de ceramică din Muntenia. *Raine (cratițe)* (fig. 14). Cratițele sînt vase care imită forma vaselor metalice. Înălțimea rainei ajunge pînă la 12 cm, diametrul bazei este de 16 cm, iar al gurii de 20 cm. Se fac două

mărimi de raine. *Bocale pentru băut apă* Este vorba de căni prelungi, care ajung pînă la 30 cm înălțime. *Taierele* sînt un fel de farfurii foarte mici, cu ornamente stropite de smalt, care sînt folosite pentru a li se da de mîncare copiilor. *Străchinuțe pentru păsări*. Fără să fie ornamentate, străchinuțele se apropie foarte mult de forma taiereleor, fiind însă ceva mai mici. În ele se dă mîncare la păsări. *Ciură*. Pentru strecuratul tăiteilor și a supelor, olarii de la Lăpușnicul Mare fac strecurători pe care le numesc ciură (sg. ciur). Ele sînt smălțuite. *Troace*. Pentru a servi ca suport pentru vase și în special pentru vasele de flori, se fac un fel de taiere mici, numite funduri sau troace. Ele sînt nesmălțuite. *Țest*. Olarii din Lăpușnicul Mare fac și țesturi, folosite la coptul produselor din aluat. *Alte produse*. Dintre alte produse ale olarilor din Lăpușnicul Mare, amintim: diferite vase pe care le folosesc la prepararea smălțului (valingher), la ținut apa pe lavița olarului, la colectat de «flecii», vase despre care am amintit cînd a fost vorba de uneltele olarului; cădelnițe (fig. 15); burlane.

Din enumerarea categoriilor de vase, reiese că într-adevăr la Lăpușnicul Mare producția de ceramică este foarte variată. În ceea ce privește numărul de serii — după mărime — din fiecare categorie, acestea variază în funcție de categoria vaselor. Astfel, la oalele de fiert se deosebesc următoarele serii: oale mari de 7–8 l; «subt ale mari» de 4 l; oale de 3 l; oale de 2 l; oale de 1 l.

Menționăm faptul că oalele de spoierit nu sînt clasate de olari în categoria oalelor,

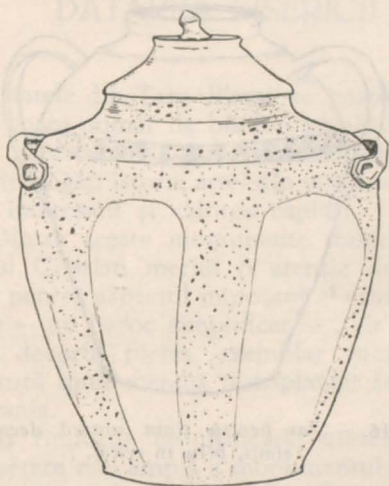


Fig. 12. — Tiup de răchie.

ele constituind forme aparte, neîncadrându-se în seria tradițională a vaselor.

În funcție de mărime, oalele sînt întrebuințate în scopuri diferite și în ocazii variate. Diferența în decor a vaselor de același gen, dar de mărimi diferite, este neînsemnată. Examinînd cele patru pînă la șase serii de oale pe care le execută olarii din Lăpușnicul Mare, constatăm că ele au o formă identică. De mărimi variate apar ulcioarele, străchinile, oalele de lapte, tiupurile de răchie, bocalele pentru apă etc., dar seria lor nu este prea mare.

Ornamentica. Nu este lipsit de interes de a arăta încă de la început opinia olarilor despre înfățișarea pe care trebuie să o aibă vasele. După olarii din Lăpușnicul Mare numai străchinile trebuie să fie frumoase, iar celelalte, ca de pildă oalele pentru fiert, trebuie să fie « bine arse ». Această opinie își are corespondent în realizarea practică a decorului: străchinile și în special străchinile mici sînt bogat decorate. De fapt și celelalte vase sînt ornamentate cu ajutorul culorii, cornului, pieptenului sau prin aplicații în relief, dar nu într-un mod atît de insistent ca străchinile.

Ornamentele realizate prin aplicare de culoare cu ajutorul cornului sau prin incizie cu colțul pieptenului sînt geometrice: linia dreaptă și linia ondulată. În afară de ornamentul realizat în chipul de mai sus, sau cu ajutorul degetului, mai există și ornamente obținute prin stropituri cu ajutorul caucului, după cum s-a spus mai sus.

Cum se realizează ornamentația geometrică, stereotipă, a vaselor? Această ornamentație, care se aplică pe toate vasele

bombate (oale), constă din două benzi ondulate, străbătute de o striație. Operația se face în felul următor: se trag două linii paralele de angobă cu pensula, iar apoi se fac « florile », care în fond nu reprezintă altceva decît ondulara cu degetul a pastei de angobă lăsată de pensulă. Între cele două benzi ondulate, cu ajutorul vîrfului de pieptene se trage o linie incizată despărțitoare. Acest ornament, în complexul său, poartă denumirea de « șargă ». El este amplasat la oale și ulcioare pe umerii acestor vase, iar în partea de jos se face o singură șargă, pe care se trag două linii cu ajutorul colțului pieptenului.

O formă mai simplă de ornamentare se observă la oale de lapte. Mai întîi se face o incizie imediat sub gîtul oalei tot cu ajutorul vîrfului pieptenului, iar pe deasupra se dă cu angobă (albitură).

Cu pensula se mai realizează ornamente sub forma unor pătrate străbătute de două-trei linii.

În afară de stropitura cu caucul, se mai realizează un ornament relativ uniform sub forma unei limbi, în partea inferioară a vasului, prin turnarea angobei, ceea ce are ca rezultat conturarea în partea de sus a unui ornament regulat, dar prelins în partea de jos.

În afară de ornamentele realizate cu ajutorul culorii și inciziei — în cel din urmă caz am văzut că ea este folosită numai în asociație —, pe vasele crude se mai aplică și un ornament în relief și anume birnașul, denumit și « zimți sau sul » (fig. 16). După aplicarea birnașului, pe el se fac impresiuni cu degetul, ceea ce-i dă aspectul unui briu alveolat. Birnașul, în afară de nota de decor pe care o imprimă vasului, joacă un rol practic, mărind rezistența vaselor.

Ornamentele pentru vasele smălțuite nu se deosebesc de cele ale vaselor nesmălțuite. Trebuie să remarcăm faptul că foarte des vasele smălțuite sînt stropite cu smalt, prin aceasta realizîndu-se mai mult un efect cromatic, decît un ornament specific. Este locul aici să enumerăm vasele smălțuite care în opinia locală reprezintă nu numai vase cu calități utilitare, ci și cu calități

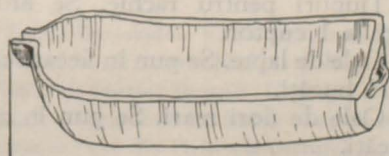


Fig. 13. — Tipsie.

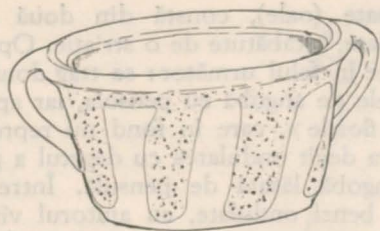


Fig. 14. — Raină (cratiță).

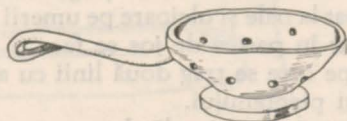


Fig. 15. — Cădelniță.



Fig. 16. — Vas pentru ținut untură decorat cu zimți, briu în relief.

decorative: străchinuțe, străchini, taiere, oale de lapte, tipsii, tiupuri de răchie, bocale de băut apă, oale pentru șpoier, ciură, vălingher, olcuțe de băut apă, cădelnițe etc.

Aria de desfacere a vaselor. Vasele produse erau desfăcute prin sate și la târguri pe o arie destul de mare. La târguri oalele se duceau numai când timpul urît nu permitea colindarea satelor unde vinzarea se făcea prin schimb în natură. În ultimul timp olarii vizitau localități ca Anina, așezată la 42 km depărtare, mai ales sîmbăta, când era zi de târg; dacă marfa rămînea nevîndută se duceau cu ea la târgul de vineri de la Steierdorf. Uneori urmau și un traseu de lungă durată: Rudăria, Bănia, Sopotu, Pătașul, Borloveni, Pîrlipățul, Prigorul, Gîrbovaciu, Sopotul Vechi, Delbogați, Bozovici, Mocerîș, Arina, Steier, Breazova și Răvensca. Rareori mergeau la Orșova.

Într-o căruță se încărcau 1—2 cuptoare de vase. Enumerăm mai jos categoriile și numărul de vase pentru fiecare categorie care pot fi arse într-un cuptor:

— Oale de fiert mari: de 7—8 l; «subt ale mari» de 4 l; de 3 l; de 2 l; de 1 l. La aceste vase se adaugă și oalele de șpoiert, care la un loc trebuie să fie în număr de 25.

— Ulcioarele. Nu se ard decît în timpul primăverii.

— Tiupuri pentru răchie. Se ard trei bucăți la 1 cuptor.

— Oale de lapte. Se pun în fiecare cuptor cîte 15 bucăți.

— Oale de flori mari. Se pun în cuptor 5 bucăți.

— Răini. Se ard două bucăți la 1 cuptor.

— Tipsii. Se ard pînă la 14 bucăți.

— Blide mari. Se așază 6 bucăți într-un cuptor.

— Străchini. Se pun 25 stropite și 25 nestropite.

— Taiere. Se așază 20.

— Funduri de oale (troace). Se așază 8 bucăți.

Numărul de vase indicat mai sus reprezintă cantitatea pe care unul din actualii olari a ars-o ultima oară, în anul 1961. Pentru ca să facă loc altor vase din alte categorii, el reduce numărul unora dintre cele indicate mai sus. Sînt și unele produse care nu sînt indicate ca număr, deoarece se confecționează în număr mic și se așază printre spațiile libere, ca de pildă jucăriile sau străchinuțele.

Concluzii. Centrul de olari Lăpușnicul Mare este așezat în partea vestică a raionului Bozovici. Acest centru a rămas necunoscut pînă în momentul de față.

Ceramica produsă la Lăpușnicul Mare este nesmălțuită în general, vasele smălțuite avînd o pondere redusă ca număr față de cele nesmălțuite.

Se remarcă ca ceva cu totul specific folosirea unor serii de unelte necunoscute în centrele studiate pînă acum la noi în țară. De asemenea, chiar și forma vaselor și mai ales categoriile de vase prezintă caractere specifice. Numărul mare de categorii de vase arată că în trecut acest centru era bine ancorat în mediul economic înapoiat al zonei. Din punct de vedere al originii, vasele de la Lăpușnicul Mare fac parte din categoria celor care au la bază tradiția romană, ca toate vasele din Banat în genere.

FLOREA BOBU FLORESCU

În satele din Țara Birsei se păstrează un mare număr de biserici românești încă necercetate, a căror temeinică cercetare va îmbogăți istoria artei din țara noastră cu un interesant și valoros capitol.

Dintre aceste monumente, biserica din satul Cristian merită o atenție deosebită atât pentru aspectul impozant al arhitecturii sale — un baroc simplificat —, cât și pentru decorul pictat, exemplar valoros de pictură muntenească transplantat în Transilvania.

În rîndurile ce urmează, anticipînd o cercetare mai amplă a monumentului, vom încerca, pe baza izvoarelor documentare, să evocăm cîteva aspecte caracteristice ale istoriei sale, menite să dovedească vechimea și dificultățile pe care au avut a le înfrunta localnicii pentru realizarea sa.

★

Actuala biserică ortodoxă din Cristian a fost zidită la 1795, din piatră și cărămidă. Deasupra ușii din tindă s-a păstrat pisană:

ACIASTĂ SFÎNT(Ă) BISER(İ)CĂ SAU FĂCUT
I(n) ZILELE ÎNALȚAT. İ(n)PĂRAT FRANCISCUS
II și ARHIEREU MAR(elui) P(rincipat) ARDEAL
(ului) GHERASIM ADAMOVICI CU CHELTUIALA
DUM(nealui) JUP(an) NECULAE CIURCU... CU
SOȚ(ia) DUM(isale) DESPA LA ANU(l) 1795.
CĂRSTIAN.

SI CU HRAMU ADORMIREA NĂSCĂTOAREI
DE DUMNEZEU.

La 1821 e pictată, pe dinăuntru, cu chel-
tuiala preotului Stoica Popovici, al cărui
chip, ca și al soției sale Bucura, s-au păstrat
pe peretele din fund al podișorului, cu
următoarea inscripție:

ÎN ZILELE ÎMPĂRATULUI FRANCISCUS ȘI ARHIE-
REULUI VASILE MOGA SAU ZUGRAVIT BISERICA
CĂRSTIANULUI CU TOATĂ CHELTUIALA PĂRIN-
TELUI STOICA POPOVICI. 1821 OCT. 24.

Pictura lui Stoica Popovici acoperă integral pereții interiori ai bisericii și oferă unui specialist un bogat material comparativ pentru studiul bisericilor din Țara Birsei.

Se știe însă că românii au avut, înaintea bisericilor din piatră și cărămidă — în majoritatea cazurilor —, bisericețe de lemn.

¹ A. A. MUREȘIANU, *O alegere de dascăl și de gocimani la Cristian în 1783*, în revista Țara Birsei, IV (1932), nr. 2, p. 145, 146.

² Arhiva bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului, nr. 168 și 169 din 1731.

³ Despre acesta vezi: Dr. STERIE STINGHE, *Contribuțiuni la cunoașterea trecutului românilor*

Dovedit fiind că la 1783 cristianenii își aleg gocimani și dascăl și că la 1790 un popă Bucur primește adevărul de la primăria săsească a comunei că a slujit 38 de ani, ca preot, cu « osîrdie și credință », înseamnă că încă la 1753 exista, în sat, o bisericuță, în frunte cu acest popă Bucur, originar de prin părțile Cîmpulungului muscelean ¹.

În sprijinul acestei afirmații adăugăm o nouă dovadă: actualul iconostas păstrează patru icoane mari, datînd din 1770, dintre care una semnată și datată.

Dar fosta bisericuță de lemn este mai veche de 1753. Două documente, necunoscute pînă acum, aduc lămuriri foarte prețioase, coborînd începuturile bisericii din Cristian pînă spre anul 1732. Unul din ele e scris de cunoscutul căpitan Ilie Birt; al doilea e contractul de vânzare-cumpărare al terenului ².

În urma unei jalbe a cristianenilor adresate lui Birt ³, acesta face o întîmpinare la Magistratul Brașovului, luîndu-le apărarea împotriva unei samavolnicii. El precizează:

În anul 1731, la 29 decembrie, românii din Cristian au cumpărat de la sași, cu 15 florini, un loc lung de 26 pași și lat de 21.

Locul, de fapt, nu a fost cumpărat de la sași ca particulari, cum s-ar putea înțelege, ci chiar de la comună, reprezentată prin primarul Martinus Czeidner <Zeidner>, prin Mihail Schmidt « cel mai bătrîn » <ältester> și jurații comunali Iohannes Tobissen, Georgius Chrestele, Martinus Wagner, Petrus Cereles și Iacobus Balthres, « purtătorul comunal de cuvînt » <wie auch Gemein-Wort-Mann>.

Aceștia iau în considerare cererea românilor: Stoica, gociman, Radul Dolbe, Constantin Barbul și Ioan Preda, de a li se vinde « o anumită porțiune de pămînt, pentru îngroparea morților... ».

Românii, se spune în document, « ...locuiesc lingă comuna noastră ». Pe atunci Cristianul număra 106 familii românești, deci 400—500 de suflete.

Solicitînd locul, se motivează: « ...că le cade greu să-și ducă morții atît de departe, în același loc pe care l-au avut de la bun

din Șcheii Brașovului. Viața căpitanului Ilie Birt. Cu 181 de acte (între 1732 și 1789), București, Institutul de istorie națională, 1945, 341 p. Volumul cuprinde o biografie a lui Birt și toate documentele referitoare la el din Arhivele Statului din Brașov. În nici unul din ele nu se face nici o amintire despre biserica din Cristian.

început, în afara Uliții Lungi, trebuind să-și ducă morții prin uliți sau chiar peste garduri ». Ei cer, deci, nu locul pe care l-au avut « din vechime, ci altul »⁴.

Cererea li se încuviințează: « ...luînd, deci, cunoștință de rugarea înfățișată, care rugare am adus-o la cunoștința vrednicei de laudă starostii <Altschaft> care, asemenea nouă a hotărît și consimțit a le lăsa, în urma stăruitoarelor rugări, un loc rotund, împrejmuit, de 200 prăjini <Stocken>⁵, jos, lângă acei valahi, pe lângă grădinile ce li se cuvin, care loc privește (este îndreptat) spre râu, în scopul înmormințării lor ». Se recunoaște că suma de 15 florini reprezentanții românilor « au adus-o și ne-au numărat-o fără nici o lipsă, în chipul cel mai cinstit și de bună voie, din propria lor avere <ex propriis bonis> ». Iar ca să se respecte actul, s-a făcut astfel ca el « ...să aibă putere și la urmașii noștri... », aplicîndu-se sigiliul comunei. Semnează « rector indignus » Marcus Dresnandt, anul 1731, 28 dec., la Neustadt⁶.

Pe acest loc românii și-au făcut o biserică, zugrăvind-o și pe dinăuntru și pe dinafară « foarte frumos »; se dau și dimensiunile: 3 stj. lungă, 2 stj. altarul⁷ și lată de 2 stj., o bisericuță pe măsura nevoilor unor oameni necăjiți, din birne și scînduri, acoperită cu șindrilă.

Noi credem că această bisericuță a fost clădită în anul 1732.

Cu vremea, înmulțindu-se populația, cristianenii cer lui Birt să-și facă « pomană » și să le-o mărească. El le făgăduiește 30 florini și la 10 mai 1753 nu mai rămăsese de bătut decît șindrila.

La 11 mai însă, județul Zivolt a trimis « 4 dărăbanți », cu poruncă să mai ia din sat încă 16 oameni. Aceștia, împreună cu cei patru, fiind cimitirul închis, sar gardul și « ...au tăiat bisearea tot fărîme, după cum se poate vedea că stă tăiată ». Ba mai mult: « ...și în cea veche au tăiat cu toporile, ca s-o strice și pe aceasta, dar nu au stricat rău ».

Ca urmare a acestui fapt, căpitanul Ilie Birt se adresează Magistratului rugîndu-l ca, în conformitate cu « privilegiul înălțatei crăiase » — e vorba de Maria Tereza — să poruncească dirigătorului local să facă biserica la loc, dar nu din lemn, ci din piatră; și să se dea și popii loc de casă « după cum iaste porin<ca> ». Iar cum căpitanul Ilie cunoștea bine cuprinsul « privilegiului », cere să li se dea voie și codle-nilor, și ghimbăvenilor, și celorlalte sate care n-au biserică, să-și facă⁸.

Nu știm ce urmare va fi dat Magistratul întîmpinării lui Birt, dar știm că pînă la 1795 cristianenii n-au avut biserică din piatră.

În concluzie:

Înainte bisericii actuale, cristianenii au avut o bisericuță de lemn, zugrăvită și pe dinăuntru și pe dinafară, încă din anul 1732; despre ce a putut să fie înainte știm numai că au avut un cimitir, altul decît cel de azi.

Mai tîrziu — la 1753 — au încercat să și-o mărească, dar autoritatea constituită a satului a dărimat adaosul, încercînd să strice și biserica veche⁹.

În 1795, în locul celei de lemn s-a clădit actuala biserică.

ION COLAN

⁴ De unde rezultă că românii au avut și înainte de 1732 un cimitir al lor și o casă de închinăciune.

⁵ La Birt: 26 pași lung, 21 lat.

⁶ Locul a fost, așadar, cumpărat cu toate formele convenite, de la autoritatea constituită a satului. Subliniem acest lucru, deoarece se va vedea că chiar această autoritate, numai în virtutea dreptului celui mai tare, va săvîrși un act de samavolnicie împotriva românilor.

⁷ La Birt 12 stj., ceea ce nu poate fi decît o greșală. Luînd media stîinjenului ardelean de 2 m, bisericuța trebuie că avea, cu altar cu tot, cam 10 m lungime și 4 lățime.

⁸ Ilie Birt adaugă, marginal, aducîndu-și aminte cu legitimă ciudă de cele petrecute la 11 mai la

Cristian: « ... și de ne-ar fi găsit pe noi în țintirimul bisericii, ar fi umblat (sașii — n.a.) ca și popa din Voila cu Cincușărenii cu crucea ». Din această amenințare, spusă pe ocolite, deducem că numai datorită unei întîmplări s-a evitat o revoltă, care ar fi avut în capul ei pe Ilie Birt, om ocrotit de legile militare.

⁹ În vara anului 1761, ca executant al politicii religioase inițiate de Viena, generalul Bukow avea să rezolve cu tunul problema mănăstirilor ortodoxe din Transilvania. Autoritățile din Cristian, prin actul din 1753, devin astfel precursori ale celor ce aveau să se întîmple la 1761, de data aceasta nu izolat, ci în cadrul unei politici religioase de stat.

La 7 martie 1502, Luca Arbore, pircălabul și portarul Sucevei, a cumpărat, ne spune actul de întărire dat în Vaslui de Ștefan cel Mare, moșia Solca de la urmașii lui Cîrstea Horaiț și Sandu Gherman¹. În același an a ridicat la un capăt al moșiei biserica cu hramul « Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul »² și probabil, concomitent, în imediata ei apropiere și-a durat și o casă. La mijlocul celei de-a doua jumătăți a veacului trecut ea dăinuia ruinată și distrusă de un incendiu când, ajunsă în proprietatea lui Ion Vichiuc, a fost dărimată.

¹ DIMITRIE DAN, *Ctitoria hatmanului Luca Arbore*, B.C.M.I., 1926, p. 38—39.

Fig. 1. — Fragment dintr-o cahlă reprezentînd scena revelației sfintului Hubert.

Astăzi numai un dîmb (cei din partea locului îi zic movileancă) amintește locul unde se găsea altădată casa. În lipsa oricăror izvoare scrise privind arhitectura și decorația acestei locuințe boierești de-a lungul veacurilor, cele cîteva fragmente de cahlă și plăci de interior cu motive heraldice, zoomorfe și elemente decorative gotice găsite aici sînt singurele mărturii de felul cum era înfrumusețată aceasta.

Printre fragmentele de cahlă cu motive ornamentale heraldice mai interesante sînt cel înfățișînd partea stîngă a unuiia dintre cele două vîrfuri de cozi de pește ale Melu-

² Comuna Arbure, raion Rădăuți, regiunea Suceava.

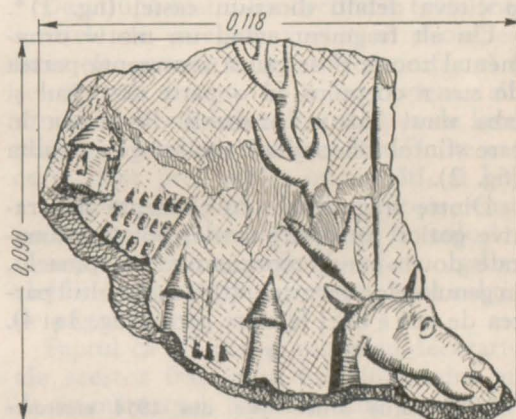


Fig. 2. — Fragment ceramic, cu motiv decorativ zoomorf.

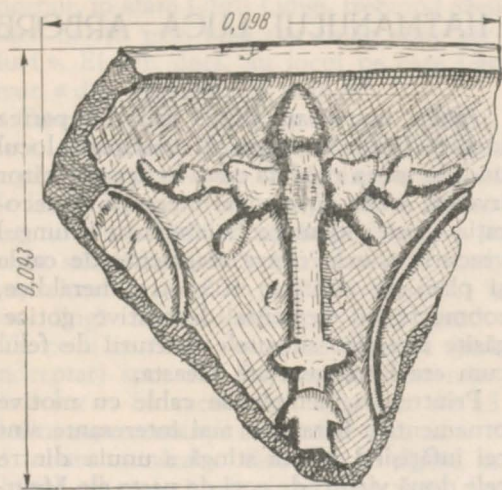


Fig. 3. — Fragment ceramic, cu motiv decorativ gotic.

sinei și cel reprezentând o parte din scena sfântului Hubert și anume capul cerbului și citeva detalii dintr-un castel (fig. 1) ³.

Un alt fragment avind un motiv ornamental zoomorf ar putea reprezenta partea de sus a corpului cu o parte din gîtul și laba unui balaur, probabil din scena în care sfîntul Gheorghe îl străpunge cu sulița (fig. 2).

Dintre fragmentele cu elemente decorative gotice, smălțuite verde, pot fi enumerate două: unul, reprezentînd un pinacлу, în genul celor germane, stilizat, iar altul partea de sus a unei ferestre gotice (fig. 3 și 4).

³ Cercetările arheologice din 1954 efectuate la Suceava pe un teren viran de la nord de Curtea domnească au scos la iveală o cahlă nesmălțuită din secolul al XIV-lea avind reprezentată această scenă religioasă. (Cf. Șantierul arheologic Suceava—

Alte fragmente, asupra cărora este mai greu să ne pronunțăm dacă făceau parte din cahle sau din plăcile ornamentale ale pereților, sînt cele cu motive geometrice des întîlnite în creștăturile pe lemn sau sculptura în piatră și anume pătratul, rombul și triunghiul. Înclinăm totuși a crede că acestea erau folosite la decorația murală, deoarece pe de o parte săpături arheologice făcute cu cîțiva ani în urmă la o casă de pe platoul din fața cetății Suceava ⁴ au dat la iveală plăci cu motive identice din secolul al XV-lea care foloseau la decorația interioarelor, iar pe de altă parte pentru

Cetatea Neamțului, Studii și cercetări de istorie veche, 1955, p. 788, fig. 30.)

⁴ Șantierul arheologic Suceava — Cetatea Neamțului, Studii și cercetări de istorie veche, 1955, p. 760—790.

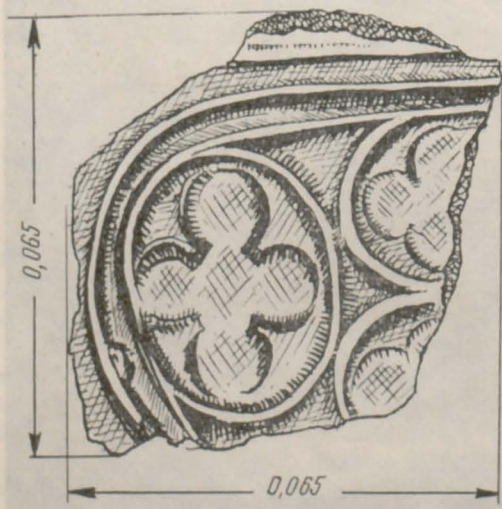


Fig. 4. — Fragment ceramic, cu motiv decorativ gotic.

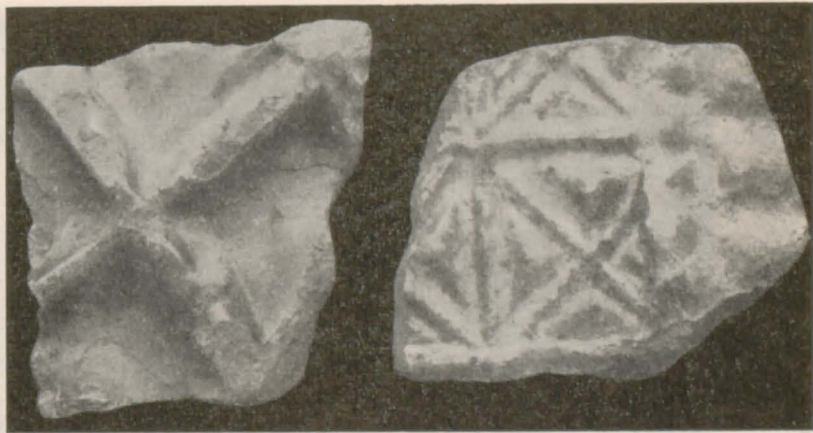


Fig. 5. — Fragmente ceramice, cu motiv decorativ geometric.

că din cauza subțiririi lor, plăcile n-ar fi rezistat la temperatura de încălzire a sobelor.

Două fragmente au ca motiv ornamental pătratul (fig. 5), în relief, și sînt smălțuite în două culori: un șir de pătrate cu galben, celălalt cu verde. Un alt fragment este compus din mai multe elemente geometrice tot în relief și anume din pătrate care, la rîndul lor, sînt împărțite prin două diagonale, făcînd în relief patru cîmpuri triunghiulare; unei laturi i s-au adăugat dinți de fierăstrău de unde pornesc niște baghete (fig. 6). Tot ca elemente de decorație murală pot fi socotite fragmentele fără ornament, avînd smălțul cafeniu-roșcat așezat de asemenea pe o angobă albă. Unul din cele trei fragmente care are înălțimea de 7,5 cm și este smălțuit pe trei laturi ar fi putut ornamenta un brîu de fereastră sau de ușă.

Cele două dale cu smălțul verde, una întreagă ($0,20 \times 0,20 \times 0,05$ m), iar alta cu două colțuri frînte, au folosit în mod sigur ca paviment.

Deși după rostul lor decorativ toate fragmentele de care am vorbit se deosebesc între ele, ceea ce au comun și ne fac să le considerăm lucrate în aceeași vreme sînt următoarele caracteristici: tehnica de lucru identică; lutul din care au fost făcute este curat, fără prea multe impurități, și bine ars, încît pasta are o culoare roșie; toate prezintă același smălț sticlos, în culori și nuanțe de verde, cafeniu-roșcat, galben chihlimburiu etc., pus peste un strat subțire de angobă albă.

Faptul că tehnica și motivele decorative ale acestor fragmente examinate sînt atît de asemănătoare celor folosite de maeștrii ceramiști ai lui Ștefan cel Mare ne duce la concluzia că această ceramică datează din

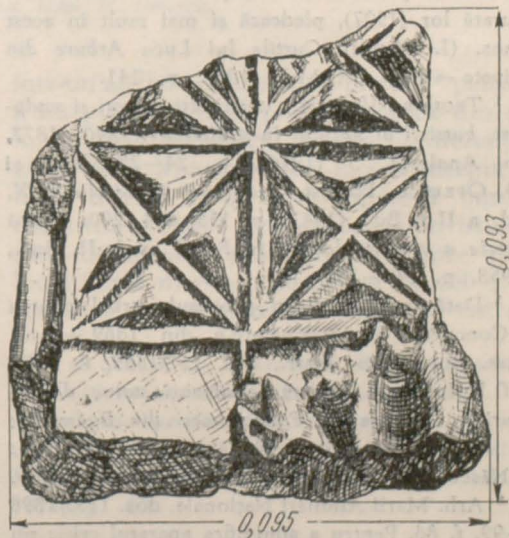


Fig. 6. — Fragment ceramic, cu motiv decorativ geometric.

perioada corespunzătoare construirii casei (1502) și nu unor refaceri și înfrumusețări ulterioare de către alți proprietari.

Semnalaarea acestei ceramici din timpul marelui voievod moldovean vine să com-

pleteze pe harta arheologică a epocii un nou centru și să arate preocuparea marelui boier Luca Arbure de a-și construi o casă în care confortul să se îngemăneze deopotrivă și cu artisticul ⁵.

PETRE OPREA

UN PICTOR DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA: MIHAIL ȘTEFĂNESCU

Între pictorii români din a doua jumătate a secolului al XIX-lea al căror nume nu trezește vreun ecou în memoria amatorului de artă din zilele noastre se numără și pictorul Mihail Ștefănescu. Întrucât o contribuție importantă la cunoașterea acestui artist este deja publicată ¹, s-ar cuveni să ne mărginim la prezentarea datelor suplimentar dobândite. Dar cum urmărim clarificarea unei imagini, nu putem recurge la o prezentare fragmentară.

Mihail Ștefănescu s-a născut la Ploiești în 1843 ². La vârsta de 19 ani (1862), venise deja în capitală și se angajase stenograf la Camera Deputaților ³. După doi ani, în 1864, M. Ștefănescu se afla în prima serie de elevi ai Școlii de belle-arte. În 1868, participă, alături de profesorii săi Th. Aman, G. Tattarescu, C. I. Stăncescu și de alți artiști, la Expoziția artiștilor în viață, cu natura moartă intitulată *Craniu*, pentru care obține o medalie cl. a III-a ⁴. Acest tablou s-a pierdut, totuși ne putem face o idee despre maniera sa de a picta în epoca

respectivă din fotografia unei naturi moarte, *Pepene și struguri*, semnată și datată 1864 ⁵.

La sfârșitul anilor de studii, M. Ștefănescu este printre cei admiși să participe la « Concursul de străinătate ». La 7 septembrie 1869, judecând pinzele concurenților cu subiectul *Adam și Eva găsind cadavruul fiului lor Abel*, membrii Comitetului academic acordă în unanimitate premiul I tabloului executat de M. Ștefănescu. Cîștigătorul concursului ar fi trebuit să obțină automat bursa și să plece la studii în străinătate; dar în bugetul Ministerului Instrucțiunii nu era prevăzută bursa respectivă, astfel încât Th. Aman va trebui să facă demersuri speciale pentru înscrierea ei în bugetul pe 1870. Sfătuit de Aman și de ministrul Instrucțiunii Crețulescu să împrumute o sumă de bani și să plece fără întîrziere, pentru a se înscrie la Școala de belle-arte din Paris încă din toamnă, Ștefănescu pleacă în octombrie 1869 ⁶. Ajuns la Paris, prima grijă va fi să încerce să se înscrie la școală, dar dificultățile se ivesc din primul

⁵ Casele din Șipote ale hatmanului Luca Arbure, construite probabil în același an cu biserica alăturată lor (1507), pledează și mai mult în acest sens. (I. MIHAIL, *Curșile lui Luca Arbure din Șipote - Iași*. B.C.M.I., 1929, p. 141.

¹ TEODORA VOINESCU, *Arhitecți, pictori și sculptori, bursieri ai statului în străinătate, 1840-1877*, în *Analecta*, 3 (1946), p. 24-27. Vezi și G. OPRESCU, *Pictura românească în secolul XIX*, ed. a II-a, Buc. (1943), p. 155, 194, 200. *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. II, Buc., 1958, p. 149-151, 167.

² Dată menționată în procesul verbal pentru « Concursul de străinătate » din 1869 - Arh. Stat. Buc., Min. Instr., dos. 121/1869, f. 1184. Cf. P. IONESCU, *Catalog de tablouri, statue, desenhuri... expuse în Pynacotheca din București*; la numele lui Mihail Ștefănescu se specifică: « Născut la Ploiești la anul 1842, noiembrie 25 ».

³ Arh. Marii Adunări Naționale, dos. 1185/1898-99, f. 86. Pentru a simplifica aparatul critic nu

vom face trimiteri la documentele Ministerului Cultelor și Instrucțiunii de la Arhivele Statului București. Dosarele conținând informații privitoare la M. Ștefănescu sînt următoarele: 121/1869; 121/1870; 123/1870; 851/1871; 1277/1871; 1295/1871; 1552/1872; 1991/1872; 2306/1873; 2589/1874; 3163/1876; 3173/1876; 3543/1877; 4356/1878; 333/1894. În Arhiva Marii Adunări Naționale am consultat dosarul 1185/1898-1899 (f. 72, 73, 74, 85, 86, 87, 88).

⁴ *Explicațiunea operelor de pictură, sculptură, arhitectură a artiștilor în viață*, espuse în sala Pinacotecei, Buc., 1870. În acest catalog figurează și medaliații la expoziția din 1868, și operele premiate.

⁵ Fotografie din arhiva documentară a Institutului de istoria artei.

⁶ Scrisoarea lui M. Ștefănescu către Th. Aman, Paris, 29 octombrie 1869, Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, Secția mss., dosarul Aman.



Fig. 1. — Fată îmbrobodită. Foto. N. Ionescu.

moment, căci a depășit limita de vîrstă de 25 de ani. Cele patru scrisori ce ni s-au păstrat, adresate lui Aman⁷, descriu în amănunt vicisitudinile tînărului bursier — deocamdată onorific — domiciliat în Rue Racine 17. Stăruințe pe lîngă Agenția română din Paris pentru a interveni în favoarea admiterii sale în școală, o vizită la profesorul Gérôme în același scop, înscrierea

⁷ Bibl. Acad. Republicii Socialiste România, Secția mss., dosarul Aman, scrisori date: 29 octombrie 1869; 12 ianuarie 1870; 16/3 martie 1870; 30 martie 1870.

⁸ În catalogul Expoziției artiștilor în viață de la 1874 — cu bunăvoință pus la dispoziție de tov. Radu Bogdan — M. Ștefănescu figurează ca: «...

într-un atelier particular de pictură⁸ pentru a nu pierde timpul și descurajarea din ce în ce mai puternică în fața indifferenței celor de la Minister, care nici la începutul lunii martie 1870 nu-i trimiseră bursa, constituie fondul preocupărilor artistului timp de aproape șase luni. Abia spre mijlocul lunii martie, chestiunea bursei este rezolvată, trimițîndu-i-se banii pe întreg

elev al Scoalei de Belle Arte din București și al D-lui Jacquesson de la Chevreuse din Paris. . . », v. *Explicația operelor de pictură, sculptură și arhitectură a artiștilor în viață, expuse în sala Pinacotecii, Palatul Academiei, la 1 oct. 1874, București, 1874, p. 20.*

trimestrul I/1870. O dată cu aceasta, s-ar părea că se soluționează și admiterea la Școala de belle arte, datorită intervențiilor Agenției române din Paris⁹. Ne putem pune în mod legitim întrebarea dacă n-a fost cumva elevul lui Gérôme, dat fiind că se prezentase la acest profesor tocmai pentru a-i solicita bunăvoința în problema înscrierii.

Izbucnirea războiului franco-german din 1870 n-a fost propice continuării studiilor pictorului nostru, care — la fel cu ceilalți bursieri ai statului român în Franța — s-a grăbit să părăsească Parisul. M. Ștefănescu revine la București, și în octombrie se adresează ministrului cu rugămintea de a i se aproba continuarea studiilor în Italia, pînă la sfîrșitul războiului. Intenția sa era să se întoarcă apoi la Paris unde închiriasse un atelier în care începuse să lucreze tabloul pe care era obligat să-l trimită statului. De data aceasta nu întâmpină dificultăți, și pleacă neîntîrziat la Roma la începutul anului 1871. Din documentele de arhivă nu avem nici o indicație că s-ar fi înscris la Academia San Luca. La Roma nu va sta prea mult, căci restabilindu-se situația în Franța, Ștefănescu se va grăbi să se întoarcă la Paris. Înainte de a părăsi Roma, în august 1871, el expediază Ministerului un număr de șapte tablouri, rod al activității sale în capitala Italiei. Printre acestea figurează: *Orfeu în infern*, *Portretul lui Ștefan Batory și Femeie stînd lîngă un copac*, toate trei destinate Pinacotecii din București. Celelalte patru tablouri erau pentru «... Vasile Ștefănescu — banquer în Capitală...», fratele pictorului și nu figurează cu titlurile respective¹⁰. Deși tablourile destinate Pinacotecii au fost primite de Aman și inventariate, astăzi la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România nu se mai păstrează decît *Orfeu în infern*, pînă de mari proporții (1,230 × 0,940). Această operă poartă de altfel următoarea inscripție: «Dedicat D-lui Directore și D.D. Profesori ai Școalei de belle arte din

București, M. Ștefănescu, Roma, 1871» și reprezintă, pe lîngă acest omagiu formulat profesorilor săi, din punct de vedere pictural o exemplificare a manierei academice.

Așa cum arătam, bursierul s-a grăbit să se întoarcă la Paris chiar în cursul verii 1871, întrucît banii ce i se cuveneau pe trimestrul III îi sînt trimiși în septembrie la Paris. Ne-am aștepta ca pictorul să fructifice timpul ce-i mai rămăsese pînă la 1 ianuarie 1873 (dată la care expira bursa), reluîndu-și studiile la Paris. Dar iată că în octombrie 1871 el se afla în București, după cum se specifică în adresa de plată a spezelor pentru tabloul *Orfeu în infern*. În ianuarie 1872 el adresează Ministerului cererea destul de neașteptată de a i se retrage bursa, starea sănătății sale nepermițîndu-i să mai stea la studii în străinătate.

Din cursul anului 1872 nu avem în legătură cu Ștefănescu decît știrea de a se fi reangajat stenograf la Camera Deputaților în luna decembrie. La începutul anului 1873 ia parte însă, alături de Aman, Grigorescu, Tattarescu, Stănescu, Szatmary, la Expoziția amicilor bellei arte, deschisă în ianuarie în saloanele Hotelului Herdan. Cronica din *Trompeta Carpaților*¹¹, care relatează acest eveniment, enumerînd artiștii expozanți menționează: «... Ștefănescu, care a debutat foarte bine». Desigur că debutul din 1868, cînd era încă student, trecuse neobservat, și de fapt abia acum putea fi considerat în rîndul artiștilor formați, cele nouă tablouri cu care se prezintă la această expoziție impunîndu-l atenției publicului. Titlurile acestor pinze, așa cum figurează în Catalog¹², sînt următoarele: C. Dimitriad (nr. 297), Cireși — natură moartă (nr. 298), O copilă de la mahala în costum de iarnă (nr. 299), *Portretul D-rei X* (nr. 300), Masa unei bătrîne — naturi moarte (nr. 301), Un binoclu — natură moartă (nr. 302), Peisagiu — vedere Villa Borghese Roma (nr. 303), Ghiociei (nr. 304) și Zarzavaturi (nr. 357)¹³.

⁹ «... Dl. M. Ștefănescu... ducîndu-se sînt acum trei ani în Franția pentru a se perfecționa în frumoasa sa artă, a fost în urma intervenirii acelei Agenții admis la Școala de Belle Arte din Paris» o Adresa Ministerului Afacerilor Străine, vezi Arh. Stat. Buc., Min. Instr., dos. 2306/1873, f. 109.

¹⁰ Faptul că la expoziția din 1873 între cele patru tablouri de Ștefănescu — proprietatea lui Tattarescu — figura un peisaj lucrat sigur în această perioadă: *Vedere Villa Borghese Roma*,

ne sugerează ipoteza că aceste 4 pinze ar putea fi tocmai cele trimise de Ștefănescu fratelui său, de la care să le fi luat Tattarescu. Celelalte tablouri erau: Masa unei bătrîne, Un binoclu și Ghiociei.

¹¹ *Trompeta Carpaților*, 1873, ianuarie 6/18.

¹² Societatea amicilor bellei arte. *Catalog de obiecte ce figură la expozițiunea publică din București la 1873*, ed. a 3-a, Buc., 1873.

¹³ Numerele 301, 302, 303, 304 erau proprietatea lui Tattarescu; nr. 357 aparținea unui anume Simonidi.

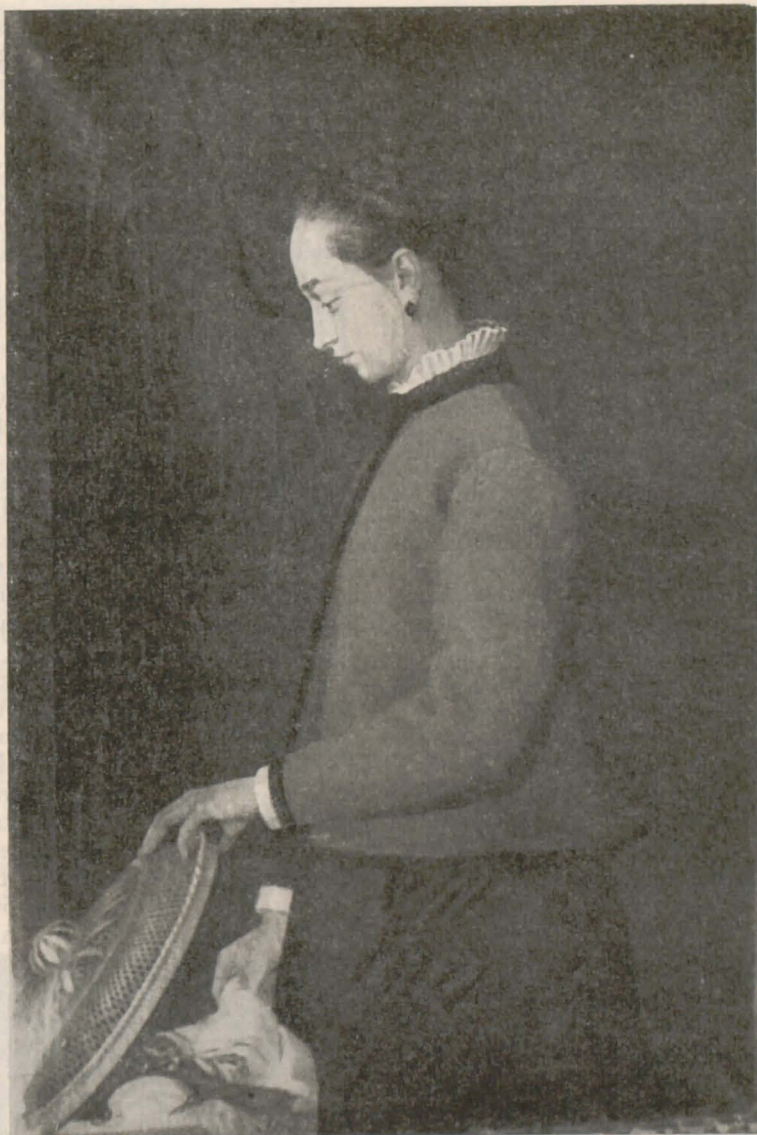


Fig. 2. — Portret de fată (Muzeul de artă din Arad).

Din această serie de tablouri s-a păstrat în mod cert primul, portretul lui C. Dimitriad, care se află în depozitul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România și a făcut parte din colecția Muzeului Toma Stelian¹⁴. De dimensiuni medii ($0,645 \times 0,525$), semnat și datat — 1872 —, este una din cele mai bune piese rămase de la Ștefănescu, și deși culorile s-au mai închis în decursul timpului, calitățile acestei picturi se impun imediat privitorului. Pe fondul brun, capul ușor întors spre dreapta e lucrat în tușe modelatoare, barba și părul

redate într-un sfumato potrivit detaliilor respective, totul într-o gamă caldă de colorit ce amintește paleta rubensiană. O notă delicată, potrivită fineței de trăsături a modelului, o aduc nuanțele alb-sidefii ale gulerului și cravatei. Pe plan psihologic, personajul e caracterizat și prin climatul coloristic fin și sobru.

Lucrările restrânse ca număr cunoscute astăzi nu ne permit formularea criteriilor de datare în funcție de evoluția manierei pictorului, astfel încât în legătură cu alte două pânze ce ne-au parvenit putem propune

¹⁴ Etichetă pe șasiul tabloului: «... Muzeul Toma Stelian nr. 987...».

doar sugerarea unei identificări cu două dintre acelea ce au figurat în expoziția din 1873. Ne referim la numerele 299 și 300, ale căror titluri ne-au îndemnat să facem apropierea respective. Nr. 299, *Fată de la mahala în costum de iarnă*, ar putea fi una și aceeași pinză cu *Fată îmbrobodită*, tablou de mici dimensiuni (0,240 × 0,180) aflat în depozitul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România. Lucrat într-o pastă subțire, în tușe fine, rapide, folosind deliberat pe alocuri pinza descoperită pentru redarea efectelor de umbră, portretul de fetiță cu ochii puțin bulbucați ne apare o încercare reușită și spontană.

Numărul 300 din expoziția de la 1873, *Portretul D-rei X*, ne duce cu gândul la tabloul aflat în depozitul Muzeului din Arad (inv. nr. 1415), intitulat *Portret de fată*. De mari proporții (1,112 × 0,720), semnat și datat — 1871 —, tabloul nu ne este din păcate cunoscut decât dintr-o fotografie alb-negru¹⁵. Pe fondul închis se desprinde silueta de profil spre stînga a unei fete tinere ce deschide un coș de lucru(?). Asemănarea cu portretele olandeze din secolul al XVII-lea e izbitoare și dacă tabloul nu e cumva o copie după un maestru olandez, poate fi un portret original executat în manieră olandeză.

După participarea la expoziția din 1873, în iunie 1873 Ștefănescu se afla din nou la Paris, de unde trimitea prin Agenția română o copie după un portret de Rubens, aflat la Louvre. Opera era destinată Școlii de bele arte din București «... pentru a servi de model elevilor... căci lipsa originalelor se înlocuiește cu succes prin copii...». Predilecția lui Ștefănescu pentru Rubens pare să fi fost marcată, întrucît în iulie 1874, cînd îl regăsim în București, oferă din nou Pinacotecii «... două mici studii...», printre care un portret copie după Rubens, al cărui original se afla la Louvre în galeria La Caze, și un peisaj după natură — *Vedere pe lacul Genevei*. În legătură cu cele două copii după Rubens care figurau în catalogul Pinacotecii din 1888, dar care astăzi s-au pierdut, un indiciu prețios este precizarea lui Ștefănescu că originalul celei de a doua se afla în galeria

La Caze. În catalogul picturilor de la Louvre din 1896¹⁶, la nr. 2128 figurează tabloul de Rubens *Buste de vieillard* (coll. La Caze, 0,51 × 0,40), singurul portret din această colecție și pe care îl considerăm originalul copiei lui Ștefănescu. Cît despre prima copie trimisă de pictor, examinînd și celelalte opere de Rubens din același catalog înclinăm să credem că e vorba fie de nr. 2111 — *Portrait du baron Henri de Vicq, ambassadeur des Pays Bas à la Cour de France* (0,73 × 0,54), fie de nr. 2127 — *Tête d'étude pour une figure de Saint Jean* (coll. La Caze, 0,50 × 0,39), cu o netă preferință pentru nr. 2111.

Întors în țară după anul petrecut în Franța și Elveția, pictorul ia parte la Expoziția artiștilor în viață din octombrie 1874 și primește, împreună cu Sava Henția, medalie cl. a II-a, pentru un peisaj¹⁷. La această expoziție a prezentat următoarele tablouri¹⁸: nr. 43 — *Orfeu în infern*; nr. 44 — *Portretul doctorului St. Szabo* (din Sibii); nr. 45 — *O vedere la Villa Borghese* (proprietatea d-lui dr. Calendero); nr. 46 — *Studii de peisagiu la Albano* (Italia); nr. 47 — *O vedere în Transilvania* (efect de iarnă — studiu; proprietatea d-lui dr. Calendero); nr. 48 — *O vedere pe lacul Genevei*; nr. 49 — *Flori — tufănică* (proprietatea dl. P.S.Ch.); nr. 50 — *Un copil, desen* (proprietatea d-lui A.St.).

În depozitul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România se află un mic *Peisaj de iarnă* (0,165 × 0,265), semnat și datat — 1874¹⁹. Ar putea fi nr. 47 din expoziție. Pe o cîmpie acoperită de zăpadă se profilează o casă singuratică, străjuită de un gard scund și de stîlpi și sîrme de telegraf ce traversează oblic primul plan, dînd perspectivă și adîncime tabloului. Pasta e așternută pe pinză fără preocuparea academică de netezime, și am putea vorbi de un studiu în alb-cenușiu, zăpada și cerul apăsat fiind suprafețele dominante de culoare. Introducerea unor tonuri cenușii-roze, brunuri surde, topirea nuanțelor una într-alta, măresc însă calitatea coloritului, făcînd să se degaje o atmosferă de dezo-lare, lipsită de ostentație.

medalie cl. a II-a (Peisagiu) ».

¹⁸ Explicația operelor de pictură... a artiștilor în viață... București, 1874, p. 20.

¹⁹ Tabloul *Peisagiu* — «donat de autor în urma expoziției din 1874 (0,56 × 0,40)», așa cum indică P. Ionescu în catalogul Pinacotecii din 1888, trebuie să fie *O vedere pe lacul Genevei* (vezi mai sus în text).

¹⁵ Cu bunăvoință trimisă de tov. Ferencz Irma de la Muzeul de Artă din Arad. În colțul stînga sus sub semnătură se bănuiesc cifrele 1871.

¹⁶ Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des peintures, Paris (1896).

¹⁷ P. IONESCU, Catalog de tablouri... Pynacotheca din București, Buc., 1888. Între datele biografice ale lui Ștefănescu: «... Expozant în 1874,

Un alt peisaj intitulat *Turn în pădure* ($0,460 \times 0,325$), semnat dar nedatat, este expus într-una din sălile Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România²⁰. Un pilc de arbori firavi, în evantai, maschează parțial o clădire semănând a culă oltenească, așezată lângă un drum ce străbate diagonal spre dreapta. Coloritul ierbii și frunzișului e proaspăt, fără stridențe, iar lumina învăluie cu blîndețe arbori și ziduri, nuanțînd umbrele. Fericita punere în pagină care lasă pentru cer o treime din pînză creează senzația de spațiu intens aerat, compensînd astfel lipsa unui orizont deschis.

Socotim aceste două peisaje drept piesele în care sensibilitatea artistului s-a manifestat cel mai sincer.

Din cursul anului 1875 deținem în legătură cu Ștefănescu știrea de a-și fi întrerupt angajamentul de stenograf la Camera Deputaților, la sfîrșitul lunii iulie.

La începutul anului 1876, la deschiderea Expoziției amicilor bebelor arte de la Sf. Sava, *Trompeta Carpaților*, consemnînd faptul, adaugă: «...unde d. Grigorescu a espus cîteva piese ale sale, D. Stăncescu, Ștefănescu și alții au espus de asemenea în această sală cît mai multe opere ale d-lor»²¹. Cu o singură excepție — tabloul

intitulat *Ce-mi văzură ochii* — nu știm care au fost pînzele expuse de Ștefănescu. Pe acesta pictorul îl propune spre cumpărare Ministerului Instrucțiunii în mai 1876, specificînd că se socotește nedreptățit, deoarece a mai făcut și alte oferte Ministerului și totuși nu i s-a cumpărat nici un tablou. În urma avizului pictorului G. Tattarescu, tabloul este achiziționat cu 1500 lei și trimis la Pinacotecă, și astfel s-a păstrat, astăzi aflîndu-se în depozitul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România. Semnată și datată — 1875 —, pînza de dimensiuni mijlocii ($0,980 \times 0,680$) reprezintă, la malul unui rîu, o tînără goală, scoțîndu-și ciorapul înainte de a intra în apă. Dindărătul unui enorm copac apare capul mirat al unui tînăr. Este o scenă de gen ce se vrea picantă și păcătuiește astfel prin tendința spre narativ. Între scăderile acestei piese, se înscriu lipsa de unitate în tratare și nereușita în redarea luminii unui peisaj.

Interesul pentru motivul nudului în peisaj se constată și din altă pînză ($1,780 \times 1,335$), din depozitul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România intitulată *Fiul rătăcitor*. Anumite detalii de factură asemănătoare cu cele

²⁰ Provine din colecția Muzeului Kalinderu.

²¹ *Trompeta Carpaților*, 1876, ianuarie 11.



Fig. 3. — Peisaj de iarnă (1874). Foto N. Ionescu.

din tabloul precedent ne fac să credem că opera e lucrată cam în aceeași perioadă. Un tânăr gol, cu o țesătură pe șolduri și coapse, stă așezat pe trunchiul unui copac. În stînga, peisajul abia schițat ne îndeamnă să considerăm tabloul neterminat, dar poate că și aici e vorba de o lipsă de unitate în tratare. Apropierea de luminozitatea reală a unui peisaj în plină zi este mai realizată, dar influența acestei lumini nu se extinde și asupra nudului.

Conștient poate de faptul că modul său de a picta era departe de a reprezenta o concepție unitară, Ștefănescu se adresează ministrului G. Chițu în iulie 1876, cerînd să i se acorde un stipendiu de 300—350 lei pe lună timp de trei ani, pentru a pleca în străinătate unde să execute copii după maeștri celebri. «... Vă aş ruga să-mi acordați preferință de a mă însărcina cu asemenea lucrări <copii> ca în același timp să mai pot studia în orele acelea cînd galeriile sînt închise visitorilor, și pe timp noros sau ploios cînd nu se poate vedea just valoarea coloritului <din natură>». Ministerul refuză o atare cerere, din lipsă de fonduri, dar Ștefănescu pleacă la Paris în speranța că prin intermediul Agenției române de acolo va obține ciștig de cauză. Reprezentantul nostru la Paris — contele Vranas — recomandă într-adevăr Ministerului pe pictor în două rînduri, dar rezoluțiile sînt negative. Ștefănescu, care în octombrie 1876 se stabilise în Rue Saint Honoré nr. 157, adresează acum o petiție regelui, și pentru ca cererea sa să prezinte mai multă greutate, arată că este autorul unei invenții numită «Jucăria română», pe care a supus-o spre brevetare în Franța. Socotind că aceasta reprezintă o faptă demnă de laudă, solicită acordarea unei medalii «Benemerenti» (!). Cererea sa rămîne fără ecou. Fără să se descurajeze, Ștefănescu urmărește scopul pentru care venise la Paris, deoarece ni s-a păstrat la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România o copie după Fr. Boucher, iscălită și datată 1876. Este un tondo (0,540×0,450) reprezentînd pe Crist și Sf. Ioan copii, copiat cu destul brio. În catalogul Pinacotecii

de la 1888, această copie poartă mențiunea: «Donat de autor la 1877».

În martie 1877 Ștefănescu se mai afla încă la Paris²².

Deși pînă în 1887 lipsesc documente din Arhiva Ministerului Instrucțiunii care ne-ar fi putut da știri în legătură cu activitatea pictorului, anumite indicii ne fac să credem că el a stat mai mult în străinătate, pînă în 1881. În primul rînd Ștefănescu nu se reangajează stenograf la Camera Deputaților și, după cum am văzut, funcția aceasta constituia principalul său mijloc de existență. În al doilea rînd, în ziarul *Pressa* din 1880, autorul articolului *Peisagiul. Dl. Andreescu pictor peisagist* vorbește în treacăt și de M. Ștefănescu, dar la timpul trecut, ceea ce a făcut să se creadă că Ștefănescu era mort la acea dată²³. Cum știm că pictorul nu murise, folosirea acestui mod de exprimare se referea desigur la faptul că el dispăruse de cîțiva ani din mediul artistic bucureștean.

Pe de altă parte, sculptorul Ion Georgescu, aflat la studii la Paris din 1878, expunea la Salonul din 1880²⁴ un basorelief, gips colorat, intitulat după catalogul Salonului²⁵ *Portrait de M. Stephanesco*. S-ar putea ca acest basorelief să fi fost chiar portretul lui Mihail Ștefănescu, executat în 1879—1880, la Paris.

Fie că a stat în străinătate, fie că nu, știri despre participarea lui la viața artistică în această perioadă nu avem, și e de presupus că boala (ale cărei începuturi se manifestaseră în 1872), l-a împiedicat de la aceasta.

În sfîrșit, în 1881 reappare la Expoziția artiștilor în viață, unde prezintă un singur tablou intitulat: *O cracă de flori de măr*²⁶.

Preferințele sale sau poate exigențele bolii nu-l vor lăsa nici acum să se așeze pentru un timp îndelungat în țară. Interesant este însă să constatăm că Ștefănescu adăugase preocupărilor de pictor și anumite luări de poziție pe plan politic. Astfel îl vom vedea militînd prin scris și pictură (!) pentru idealurile și lozincile unei organizații menită să promoveze interesele popoarelor de limbi neolatine. Este vorba

²² Nu știm care a fost atitudinea pictorului în timpul războiului de la 1877. În articolul său din *Analecta*, T. Voinescu vorbește de un tablou *Tîndră fată din Bistrița* pus de Ștefănescu la loterie, pentru ajutorarea ambulanțelor. În presa cercetată de noi n-am găsit însă această informație.

²³ I. M., *Peisagiul. Dl. Andreescu pictor peisagist*, în *Pressa*, 1880, nr. 287, dec. 31, p. 2—3.

²⁴ R. NICULESCU, *Știri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu*, în S.C.I.A., 3 (1956), nr. 3—4, p. 173—183.

²⁵ *Catalogue illustré du Salon, Deuxième année*, 1880, p. 76, nr. 6364.

²⁶ *Explicațiunea operelor de pictură... a artiștilor în viață, Expozițiunea din 1881*, Buc., 1881, p. 27.

de Confederația latină, al cărei centru de acțiune se afla în Italia, avînd un organ de presă cu același titlu. Chiar în nr. 3 al ziarului respectiv²⁷, într-un articol inti-

colul corespondență *Pictura și sculptura română în Italia*, care nu se ocupă de fapt decît de M. Ștefănescu și ceea ce va expune la Roma. Iată un fragment edificator din



Fig. 4. — „Ce-mi văzură ochii” (1875). Foto N. Ionescu.

tulat *L'Arte e la Confederazione Latina*, se vorbește de « Michele Stefanescu » ca de un pictor ce înțelege să sprijine prin arta sa « mișcarea latină ». La data la care e scris articolul — mai 1882 — s-ar părea că Ștefănescu e încă în țară, dar curînd după aceasta el pleacă în Italia și, ceea ce e mai ciudat, cu o bursă²⁸.

Într-un număr din ziarul *Frăția româno-italiană* din septembrie 1882²⁹ apare arti-

acel articol: « După regulamentul expozițiunii, — « un pictor sau sculptor nu poate expune mai mult de cinci opere » —. Cu toate acestea, Dl. M. Ștefănescu a obținut de la Comitet, prin Dl. C. Mitilineu, permisiunea de a expune 7 tablouri. Tablourile sînt următoarele: 1) *Nu te atinge de Regină* sau *Măsuța principelui de Napoli*; 2) *Un suvenir de Roma* (temă identică); 3) *Avantgarda flotei Neo-latine pe lacul*

²⁷ *La Confederazione Latina*, « Roma », 1 (1882), nr. 3, mai 7.

²⁸ Articolul apărut în *Frăția româno-italiană*, 3 (1883), nov. 20/dec. 2, p. 3, este iscălit « M. Ștefănescu, pictor, bursier al statului la Roma », iar în *Telegraphul*, 1883, nr. 3416, oct.

4, în articolul referitor la Ștefănescu se spune: « ... este bursier al guvernului român... ».

²⁹ Un amator de bele arte, *Pictura și sculptura română în Italia*, în *Frăția româno-italiană*, 2 (1882), nr. 50, aug. 30/sept. 11, p. 2.

Majore (joc de copii); 4) *Flotila Neo-Latină la adăpost în Castellamare* (joc de copii); 5) *Amorul rozelor*; 6) *Zarzavat* și 7) *Zarzavat*». Autorul articolului descrie apoi pe larg tablourile nr. 1 și 4. Trebuie să facem precizarea că Expoziția de bele arte de la Roma, programată pentru 1882, s-a deschis la 21 ianuarie 1883³⁰, iar în ceea ce privește operele expuse de Ștefănescu, ne exprimăm îndoiala de a fi participat atât de masiv precum era anunțat. În privința tablourilor de mai sus numerotate 1, 3 și 4, beneficiem de descrieri din surse diferite³¹, dar necontradictorii. Așa cum se poate deduce din titlurile — cel puțin ciudate — ale primelor patru tablouri, precum și din descrierile amintite, este vorba de alegorii pictate în scopul exaltării principiilor Confederației latine.

Nr. 1 — *Nu te atinge de Regină* — utilizează în mod simbolic elementele unei naturi moarte: vas, flori, cărți etc., la care se adaugă: «...un soldat cu pușca întinsă care strigă: «Nu vă atingeți de această grupă!», grupa fiind probabil această adunătură de obiecte menite să simbolizeze dinastia de Savoia, unitatea Italiei și în general istoria modernă a Italiei. Acest tur de forță inimaginabil pare să fi produs impresie asupra unor spirite contemporane care, fie spus în treacăt, n-aveau nimic comun cu arta.

Din relatările presei cunoaștem și o altă operă a lui Ștefănescu datind din toamna anului 1883, cînd se afla la Capri³². «...Tabloul, intitulat *Voluntarii din Capri*, reprezintă mica piață a debarcaderului, în mijlocul căreia mai mulți copii fac exerciții militare etc. ...».

Nu știm ce durată avea bursa acordată pictorului pentru Italia, dar avem dovada sigură că în august 1884 el se mai afla în această țară — la Torino — de unde, cu ocazia expoziției, trimite o corespondență ziarului *Frăția româno-italiană*³³. Cu un an înainte trimisese o lungă scrisoare în care îndemna pe oamenii de bine din România să depună toate eforturile pentru

construirea și amenajarea unui muzeu de artă și istorie, pentru «...reușita propagandei în sensul artelor ca tezaur productiv...»³⁴.

Îl regăsim pe Ștefănescu în mod cert în țară abia în 1888. Bănuim că pînă la această dată a călătorit aproape tot timpul atît în Italia, cît și în Elveția, deoarece la expoziția pe care a deschis-o la București în 1889 au figurat și tablouri lucrate la Ragaz și «Andeer». E drept că în 1886, la Expoziția colectivă organizată de Intim Club³⁵, apare și un tablou de Ștefănescu: *Pe unda mării*, dar cum în catalog se specifică «proprietatea d-nei Brătianu», aceasta nu implică prezența pictorului în acel moment în țară.

Întors din peregrinări, în aprilie 1888, Ștefănescu solicită Ministerului să i se pună la dispoziție sala Stavropoleos pentru a termina «...tabloul național istoric (1877) ce reprezintă pe *România întorcîndu-se de la război triumfătoare*, iar puterile garante o încoronează recunoscînd-o ca Regat independent», precum și pentru «...a face o expozițiune publică de lucrările mele terminate atît în țară cît și în străinătate». Expoziția s-a deschis abia în aprilie 1889³⁶ și a durat pînă la 1 (adică 13) mai, după cum aflăm din ziarul *Universul*, unde se precizează: «Din 60 de tablouri, 43 sînt deja vîndute»³⁷. Catalogul acestei expoziții s-a păstrat³⁸ și din parcurgerea lui, deși operele nu sînt date, deducem că expoziția avea un caracter retrospectiv. Ultima piesă a catalogului, nr. 61, este «*Portretul pictorului M. Ștefănescu*, depins de Dl. Simoni (Italian)». E vorba desigur de Gustavo Simoni, pictor italian³⁹ contemporan cu Ștefănescu și cu care probabil legase prietenie.

Un tablou aflat în depozitul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, *Vas cu flori* (0,435 × 0,210), semnat și datat 1886, ar putea să fie nr. 38 din expoziție: *Vas cu Halazee albă* (probabil «azalee», după tipul de floare). Tabloul prezintă interes, fiind singura lucrare din această perioadă pe

³⁰ *Frăția româno-italiană*, 2 (1883), nr. 69, ian. 24/febr. 5.

³¹ *Telegraphul*, nr. citat; *Frăția româno-italiană*, 2 (1882), nr. 50, aug. 3/sept. 11, și *La Confederazione Latina*, 1 (1882), nr. 3, mai 7, p. 23.

³² *Telegraphul*, nr. citat.

³³ M. ȘTEFĂNESCU, *Expoziția de la Turin*, în *Frăția româno-italiană*, 4 (1884), august 1/13, p. 5.

³⁴ M. ȘTEFĂNESCU, «*Scrisoare din Roma*», în *Frăția româno-italiană*, 3 (1883), nov. 20/dec.

2, p. 3.

³⁵ Intim Club. *Catalogul expozițiunei de pictură și sculptură. 1886 (Anul al doilea)*, Buc., 1886.

³⁶ *Universul*, 1889, nr. 65, martie 24/aprilie 5, p. 3.

³⁷ *Universul*, 1889, nr. 83, aprilie 19/mai 1, p. 2.

³⁸ Mihail Ștefănescu. *Expozițiunea de pictură strada Stavropoleos*, Buc., 1889.

³⁹ E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs...*, Tome troisième, L — Z, Paris, f.a., p. 791.

care o cunoaștem. Ceea ce frapază în primul rînd la acest tablou este precizia fotografică a transpunerii, descrierea naturalistă a obiectelor reprezentate, o inventariere a detaliilor care atestă secătuirea unei viziuni cît de cît artistice. Tabloul alegoric *Triumful României*, de proporții probabil impozante, nu ne este cunoscut azi. El a mai fost expus la Ateneu⁴⁰, în sala bibliotecii, în noiembrie 1891. În 1894 Ștefănescu propune Ministerului cumpărarea acestei opere, dar în anii următori, în documentele de arhivă nu mai apare nici o indicație.

Știrile referitoare la opera lui Mihail Ștefănescu pe care am reușit să le adunăm se opresc aici, dar amănunte în legătură cu persoana artistului am mai putut culege din Arhiva Marii Adunări Naționale. Reangajîndu-se stenograf la Cameră în decembrie 1889, Ștefănescu a continuat să figureze în statele de plată pînă în ianuarie 1899. Așa cum rezultă însă dintr-o petiție a corpului stenografilor Camerei, în 1899 Ștefănescu se afla «...deja de cîțiva ani într-un concediu permanent pentru motiv de boală, fără să aibă vreun suplinitor». La aceeași dată — 10 ianuarie 1899 — M. Ștefănescu prezintă o cerere de concediu medical, la care anexează următorul certificat medical: «Genève, 19 nov. 1898. Monsieur Stefanescu atteint d'affection catarrhale du nez et de la gorge, aurait besoin pour sa guérison, d'une station de quelques mois dans le climat de Montreux ou Lausanne. Dr. M. Jaunin, 8 Boul. du Théâtre, Genève».

Deducem din cele de mai sus că, suferind probabil de tuberculoză, Ștefănescu se îngrijise în străinătate, ani de-a rîndul. De altfel la sfîrșitul lui ianuarie 1899 el se pensionează. Bănuim că a plecat din nou în străinătate.

Cercetînd actele de deces din anii 1899-1910, am dat peste un singur Ștefănescu care ar putea să fie pictorul Mihail Ștefănescu. Actul respectiv⁴¹ este transcrierea unui document transmis prin Ministerul Afacerilor Străine și emis de primăria orașului Cannes. Iată actul așa cum se prezintă în traducerea liberă a funcționarului însărcinat cu aceasta: «Extras nr. 124/1900 din registul actelor de deces, primăria orașului Cannes. Act de deces al lui Ștefănescu (fără alte amănunte), în vîrstă de cinci zeci și unu de ani, născut în România, domiciliat idem, fără alte amănunte, încetat din viață la două zeci și cinci (25) februarie 1900 la Cannes, departamentul Alpilor Maritimi... Cannes, 9 aprilie 1900, primar ss. Hibert».

În 1900, Mihail Ștefănescu avea 57 de ani, dar întrucît e vizibil că traducătorul n-a fost prea scrupulos, putem să ne gîndim că vîrsta de 51 de ani trecută în act este de fapt înțelegerea greșită a cifrei 7 din actul original, scrisă fără bară transversală. E o supoziție greu controlabilă desigur, dar e verosimil ca neobositul călător care a fost Mihail Ștefănescu să fi murit pe meleaguri străine.

CARMEN DUMITRESCU

UN JURNAL AL CONSILIULUI DE MINIȘTRI DIN 1860 PENTRU ÎNTOCMIREA „ALBUMULUI NAȚIONAL” DE CĂTRE PICTORUL GH. M. TATTARESCU

La 24 octombrie 1964 s-au împlinit 70 de ani de la moartea marelui nostru pictor Gh. M. Tattarescu. Decesul s-a produs la 24.X.1894, cînd pictorul avea vîrsta de 74 de ani.

În documentarul ce urmează nu este vorba de evocarea bogatei activități a lui Tattarescu, ci de darea la iveală a textului a două documente, care nu sînt cuprinse în biografiile privitoare la pictor, ci doar amintite.

Primul document l-am găsit în publicația *Amicul Litteraturei Române* foid litterară, commerciale și agronomică, al cărei prim număr a apărut joi 21 iulie 1860. Deși titlul și subtitlul arătau clar care vor fi preocupările noii publicații, totuși, în articolul de fond, intitulat *Planulu Foiei*, se arăta că ea se va ocupa și de *filologie, pedagogie, metodică* etc., ba chiar că «*vor figura foarte desu în colónele acestei foi articlii interesanți din istoria bisericească*» ș.a.m.d.

⁴⁰ Familia, 1891, nr. 48, decembrie 13.

⁴¹ Arhiva Sfatului Popular al Raionului 30

Decembrie. Act de deces nr. 2681/ 1900.

Nu e de mirare, deci, că mergînd pe linia aceasta, *Amicul Litteraturei Române* a publicat în numărul 4, cu data de joi 11 august 1860, un interesant document privitor la pictorul Gh. M. Tattarescu, document puțin cunoscut, după cite știm, care are însă însemnătatea lui, întrucît rezultă că oficialitățile vremii începuseră să-și dea seama de valoarea comorilor de artă aflate în vechile noastre mănăstiri și biserici și care trebuiau păstrate pentru viitorime.

Afirmația că documentele mai jos reproduse sînt puțin cunoscute o facem după cercetarea lucrării *Gheorghe M. Tattarescu, un pictor român și veacul său* de Jacques Wertheimer-Ghika, apărută acum cîțiva ani în colecția « Studii de artă » a editurii E.S.P.L.A. (1958). Este o lucrare biografică extrem de bogată (autorul fiind și custodele Muzeului memorial Pictor Tattarescu. În paginile 142—145, ca și 271—272, autorul dă numeroase detalii privind lucrările pregătitoare pentru realizarea operei preconizate în documentele la care ne referim (corespondențele dintre Tattarescu și Ministerul cultelor și instrucțiunii, referatele lui Vasile Boerescu, titularul acestui departament etc.), dar nu și textul *actului*

de bază: *jurnalul Consiliului de miniștri* prin care s-a încuviințat ca pictorul să cerceteze mănăstirile și alte obiective din țară, spre a immortaliza într-un « Album Național » operele de artă din acele locuri, expuse cu timpul degradării. Documentul ce-l reproducem mai jos nu se găsește nici în lucrarea *Gheorghe Tattarescu 1818—1894* de Teodora Voinescu, apărută la 1940 în colecția « Publicațiunile Fondului Elena Simu » a Academiei Române. Evident, autoarea face și ea referiri la « Albumul Național » al lui Gh. M. Tattarescu, dînd chiar și lista celor 36 de schițe și desene executate la 1860—1861 de către pictor în realizarea angajamentului cu guvernul, între care multe reprezintă reproduceri de artă din biserici și mănăstiri (paginile 36—38).

Iată *jurnalul* apărut în *Amicul Litteraturei Române* la data sus arătată, paginile 28—29 (reprodus după *Monitorul, ziar oficial al Țărei Românești*, nr. 184 din 3 august 1860):

CONSILIULU MINIȘTRILORU

Ȣurnală

Astă-zi luni la 18 ale lunii Iuliă, anulă 1860, în ședința consiliului Miniștriloră din Ȣearra Românească, luându-se în băgare de seamă referatulă D-lui Ministru secretariu de Stată la departamentulă culteloră și instrucțiunei publice cu no. 2610, asupra numirei unui pictoră care să se însărcineze a merge pe la toate Monastirile din țearră, de comunu, ca să copieze desemele de costume antice, portrete, zidiri vechi, monumente, chiar puncte de vedere estraordinare și mai cu seamă a locuriloră unde saă săvîrșitu fapte străbune glorioase; considerindă că această propunere, atitū din punctulă de vedere arheologică și istorică, citū și acela ală artei picturii, este de mare interesă pentru țearră; considerindă că trecerea timpuluiă distruge încetulă aceste relicae antice și isvoare prețioase ale istoriei țerril, și că unū mijlocū din cele mai eficace pentru conservare, este acela de a se transforma în albume; considerindă că la încheerea jurnaluluiă din 29 ianuariū din urmă pentru măsurile adoptate întru conservarea obiecteloră arheologice și istorice; consiliulă Miniștriloră a scăpatū din vedere și această mesură; considerindă în fine, alegerea făcută de D-nū Ministrū în persoana D-lui G. M. Tătărăscu¹ de a se însărcina ca competente cu copierea desemeleloră unoră asemenea obiecte.

Consiliulă unitū cu părerea D-lui Ministrū arătată a se însărcina D. Tătărăscu cu facerea unui asemenea album, începindă lucrarea îndată, acordinduse dreptū diurnă pentru anulă acesta galbeni cincizeci pesrunși din fondurile Eparhiiloră și a Monastiriloră prin analogie, cum și din veniturile Monastiriloră închinatē cînd se va regula chestia, pe lingă care să se adaoge progonbū pentru transportū; iar pentru anūilă viitori să se ia mesură a se alloca o sumă în Budgete, ca cu acestū modū continuindă lucrarea să ajungemă a avea unū album complectū de toate aceste obiecte prețioase pentru țearră și istoria ei.

Dispozițiunile acestulă jurnală se voră aduce la îndeplinire de D. Ministru ală culteloră și Instrucțiiei publice, după ce mai întăiū se voră supune la cunoșcința și aprobaria M. S. Domnitoriuluiă².

B. Vlădoianu, G. Costaforu
V. Boerescu, I. I. Filipescu

² Alexandru Ion Cuza.

¹ Pe vremea aceea (în 1860), pictorul încă nu-și ortografa numele Tattarescu.

Revista a adăugat următoarea notă:

«Acestă jurnală s-a aprobată de M. S. Domnitorulă, în urma căruia D. Tătărăscu profesoră de pictură la Gimnasiulă Sf. Savva, s-a însărcinată cu mai susă espusa missiune».

E însă interesant de amintit cu acest prilej bogata activitate desfășurată poate în general de pictorul Tattarescu. Astfel, în biografia Teodorei Voinescu, la *Apendice*, sînt reproduse peste 40 de contracte pe care le-a încheiat și executat pictorul pentru zugrăvirea tot atîtor biserici, mănăstiri și capele din București și provincie, între anii 1853 și 1892.

Prin ăurnalul consiliului miniștrilor din ședința de la 18 iuliă corent aprobat de Măria Sa Domnitorul, D. pictor G. M. Tătărăscu este însărcinat cu copierea desemneler, costumeler, portreteler și a tutulor monumenteler antice, arheologice și istorice de prin toate mănăstirile din țeară, spre a forma un album complet de toate aceste obiecte prețioase pentru țeară și istoria ei.

Această punere la cale a guvernului se comunică prea cuvioșiiilor voastre spre sciință și, tot de o dată, sub semnatul vă invită cu onoare ca să bine voiți a da d-lui Tătărăscu înlesnirile cuvenite la îndeplinirea misiei sale, arătîndu-i și informîndu-l despre ori cite asemenea obiecte prețioase coprinde mănăstirea ce administrați.

Primiți, prea sfinți și prea cuvioși părinți, încredințare <a> prea osebitei mele considerații.

Ministru ad-interim

V. Boerescu

1860, Iuliă 29, No. 2780.

Cu tot sprijinul dat de autorități și cu toată sîrguința dovedită de pictorul Gh. M. Tattarescu, lucrarea proiectată n-a fost dusă pînă la capăt.

Cum am arătat și mai înainte, au rămas numai 36 desene și schițe — întrunite sub titlul «Albumul Național» — album care se află în colecția secției de stampe a Aca-

În anul 1860, cînd Consiliul de miniștri a dat jurnalul aici reprodus, Tattarescu mai încheiase un contract cu Episcopia Rîmnicului pentru zugrăvitul a 24 icoane și poleitul stranei domnești, și altul, cu «Ministerul Cultului», pentru zugrăvitul și poleitura tîmplei de la paraclisul mănăstirii Cîmpulungului (ambele contracte încheiate tot în luna iulie).

În legătură cu aplicarea acestui jurnal al Consiliului de miniștri, Ministerul Cultelor a publicat în același număr al *Monitorului* următoarea circulară:

demiei Republicii Socialiste România. Dar aceste desene și schițe sînt ele însăși lucrări de artă, astfel că «Albumul Național» al lui Gh. M. Tattarescu formează în ansamblul său o operă de valoare și un prețios documentar, mărturie a marelui talent al autorului lor.

S. ALBU

REPERTORIU DE EXPOZIȚII

Expoziția de gravură
VASILE DOBRIAN
decembrie 1964 — ianuarie 1965
Muzeul de artă din Craiova

Expoziția de ceramică
CECILIA STORCK-BOTEZ
27 decembrie 1964 — 17 ianuarie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția retrospectivă de sculptură
IOSIF FEKETE
30 decembrie 1964 — 21 ianuarie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția de gravură în lemn
LIDIA MIHĂESCU
30 decembrie 1964 — 20 ianuarie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică
ILEANA V. BALOTĂ
ianuarie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Piața Libertății nr. 14, Cluj

Expoziția de sculptură
EUGEN CIUCĂ
ianuarie — februarie 1965
Sala Dalles, București

Expoziția de pictură și grafică
GHEORGHE IONESCU
18 ianuarie — 22 martie 1965
Palatul Culturii, Ploiești

Expoziția de pictură
MARTA ANTONESCU
20 ianuarie — 11 februarie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de gravură
VASILE DOBRIAN
20 ianuarie — 1 martie 1965
Muzeul raional Rimnicul Sărat

Expoziția de pictură
PAUL VERONA
20 ianuarie — 12 februarie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică
VICTOR RUSU CIOBANU
23 ianuarie — 13 februarie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția de ceramică
MARIA LĂZĂRESCU
23 ianuarie — 13 februarie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția de acuarelă și monotip
ZOE VERMONT
23 ianuarie — 13 februarie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură
SPIRU CHINTILĂ, MIHAI MANU, ION
GEORGESCU, ION PACEA
februarie 1965
Baia Mare

Expoziția de pictură și acuarelă
FLORICA TEIȘANU-APOSTOLEANU
februarie—martie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Republicii nr. 5, Ploiești

Expoziția de grafică
DEAK FERENC
februarie—martie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Piața Libertății nr. 14, Cluj

Expoziția de pictură
ION MIREA
14 februarie—7 martie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică
MARIA MANOLESCU
februarie—martie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția retrospectivă
ION ȚUCULESCU
16 februarie—13 martie 1965
Sala Dalles, București

Expoziția de sculptură
IONESCU TENE
17 februarie—9 martie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția de sculptură și desen
MIHAI LAURENȚIU
martie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția de pictură
DOINA HORDOVAN
martie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic Cluj

Expoziția de sculptură
IULIA ONIȚĂ
martie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de gravură și acuarelă
IOSIF TELLMANN
martie 1965
Clubul sindicatelor, Lupeni — Petroșani

Expoziția de pictură și desen
STOICA RĂZVAN
12 martie—4 aprilie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția retrospectivă
NICU ENEA
18 martie—1 mai 1965
Muzeul regional, Bacău

Expoziția de pictură
MARGARETA STERIAN
30 martie—20 aprilie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de gravură
VASILE DOBRIAN
aprilie 1965
Palatul Culturii, Ploiești

Expoziția de gravură și mozaic
HORTENSLA MASICHIEVICI-MISU
aprilie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
ION MIREA
aprilie 1965
Muzeul Brukenthal, Sibiu

Expoziția de pictură
ION ȚUCULESCU
aprilie 1965
Palatul Culturii, Iași

Expoziția retrospectivă de țesături și imprimeuri
AURELIA GHIAȚĂ
11 aprilie—1 mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția de pictură
PREDĂ VIRGIL
aprilie—mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția
«LUNA GRAVURII»
aprilie—mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția
«LUNA GRAVURII»
aprilie—mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Filiala U. A. P., Brașov

Expoziția
«LUNA GRAVURII»
aprilie—mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Filiala U.A.P., Cluj

Expoziția
« LUNA GRAVURII »
aprilie—mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Filiala U.A.P., Craiova

Expoziția
« LUNA GRAVURII »
aprilie—mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Filiala U.A.P., Galați

Expoziția
« LUNA GRAVURII »
aprilie—mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Filiala U.A.P., Iași

Expoziția
« LUNA GRAVURII »
aprilie—mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Filiala U.A.P., Tirgu-Mureș

Expoziția
« LUNA GRAVURII »
aprilie—mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Filiala U.A.P., Timișoara

Expoziția de grafică
MĂDI ALEXANDRU
aprilie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Arad

Expoziția de grafică
FODOR NAGY EVA
aprilie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Cluj

Expoziția de pictură și grafică
GHEORGHE IONESCU
mai 1965
Muzeul regional, Timișoara

Expoziția de pictură
ION SĂLIȘTEANU
mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția de sculptură
FILOFTEIA SIMIONESCU
mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
ION ȚUCULESCU
mai 1965
Muzeul de artă, Craiova

Expoziția de gravură
VASILE DOBRIAN
mai—iunie 1965
Brăila

Expoziția de grafică
EUGEN TARU
mai—iunie 1965
Piatra Neamț

Expoziția de acuarele « Impresii din R. P. Bulgaria »
EMERIC HAJOS
mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Arad

Expoziția de pictură
VERA MARCU
mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. N. Bălcescu nr. 16, Sibiu

Expoziția de artă decorativă
BACH — HÉDL — SZERVATIUSZ — TIBOR
10—25 mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Cluj

Expoziția de pictură
SIMION LUCACI
mai 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Timișoara

Expoziția de pictură
ILEANA DUMITRIU COJAN
mai—iunie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică
PAUL ERDÖS
mai—iunie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția de pictură
VIȘAN OCTAVIAN
mai—iunie 1965
Palatul Culturii, Suceava

Expoziția de pictură contemporană
iunie 1965
Aleșd, reg. Crișana

Expoziția de grafică contemporană
iunie 1965
Rădăuți

Expoziția de artă plastică a artiștilor amatori din
București
iunie 1965
Sala C.C.S.

Expoziția de desene ale copiilor și tineretului școlar
iunie 1965
Parcul Herăstrău, Pavilionul C,
București

Expoziția de grafică
BALÁSZ IMRE și NAGY PÁL
iunie 1965
Palatul Culturii, Odorhei

Expoziția de pictură
HENRI CATARGI
iunie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția de pictură
AUREL CIUPE
iunie 1965
Palatul Culturii, Iași

Expoziția de acuarele
VICTOR CUPȘA
iunie 1965
Holul Teatrului Mic, București

Expoziția de gravură
ELVIRA MICOȘ și FRED MICOȘ
iunie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică
EUGEN MIHĂIESCU
iunie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
str. Onești nr. 1, București

Expoziția « Peisaje din Franța »
TATIANA MOSCU
iunie 1965
Parcul Herăstrău, Pavilionul B,
București

Expoziția de pictură
ION PANĂ
iunie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
RODICA PANDELE
iunie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția retrospectivă de pictură
VASILE POPESCU
iunie 1965
Sala Muzeului de Artă al Republicii Socialiste
România, București

Expoziția de pictură
VANDA SACHELARIE VLADIMIRESCU
iunie 1965
Galeriile de artă ale Fondului Plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de sculptură
SCHWARTZ LADISLAU
iunie 1965
Holul Teatrului de Comedie,
București

INDEX ALFABETIC

	Nr.	Pag.
DRĂGUȚ, VASILE,	Picturi murale exterioare în Transilvania medievală	1 75
DRĂGUȚ, VASILE,	Biserica din Strei	2 299
DUMITRESCU,		
FLORENTINA,	Etape din evoluția artei vechi românești reflectate	
	în ornamentală	1 115
ENESCU, TEODOR,	Anii de formație ai lui Luchian	2 263
GEORGESCU-GORJAN,		
ȘTEFAN,	Mărturii despre Brâncuși	1 65
NICULESCU, REMUS,	Eustatie Altini	1 3
NICULESCU, REMUS,	N. Grigorescu în amintirile și corespondența lui	
	Alfred Bernath	2 219
OTT, GÜNTHER,	Muzeul de icoane din Recklinghausen și literatura	
	germană despre arta religioasă din răsăritul	
	Europei	1 103
PAVEL, AMELIA,	Orientări în critica românească de artă : Th. Cornel	2 285
PETRESCU, PAUL și		
PAUL HENRI STAHL,	Construcții țărănești din Vilcea	1 131
POPESCU, MIRCEA,	Istoria artei, disciplină umanistă	2 215
STAHL, PAUL HENRI și		
PAUL PETRESCU,	Olăria țărănească din Vilcea	1 159

NOTE ȘI DOCUMENTE

ALBU, S.,	Un jurnal al Consiliului de Miniștri din 1860 pentru	
	întocmirea « Albumului Național » de către	
	pictorul Gh. M. Tattarescu	2 341
BULAT, T. G.,	Testamentul lui Barbu Iscovescu	1 199
COLAN, ION,	Datarea bisericii ortodoxe din Cristian-Brașov....	2 327
DUMITRESCU,	Un pictor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea :	
CARMEN,	Mihail Ștefănescu	2 332

	<u>Nr.</u>	<u>Pag.</u>
ENESCU, THEODOR, FLORESCU, FLOREA BOBU, IACOB, EUGEN	Opera de gravor a lui Nicolae Vermont Catalog critic	1 175
	Ceramica de la Lăpușnicul Mare	2 319
	Gheorghe Groza, pictor și sculptor ardelean. 1899—1930	1 206
IONESCU, RADU, OPREA, PETRE,	Date despre pictorul Viorel Huși	1 192
	Urme ceramice de la casele hatmanului Luca Arbore	2 329
<i>Repertoriu de expoziții</i>		1 209
<i>Repertoriu de expoziții</i>		2 345

**LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara* 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, 1965, 543 p. + 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- * * * Ștefan Popescu — desenator, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- * * * Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- * * * Jean Alexandru Steriadi — desenaror, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35,60 lei.
- * * * *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, 1964, 684 p., 62 lei.

